GALA PREMIILOR UNITER

Stagiunea teatrală 1998–1999

Ediția a VIII-a

Director program: ION CARAMITRU

Juriul de selecție: DOINA MODOLA,
VICTOR PARHON,
CONSTANTIN PARASCHIVESCU

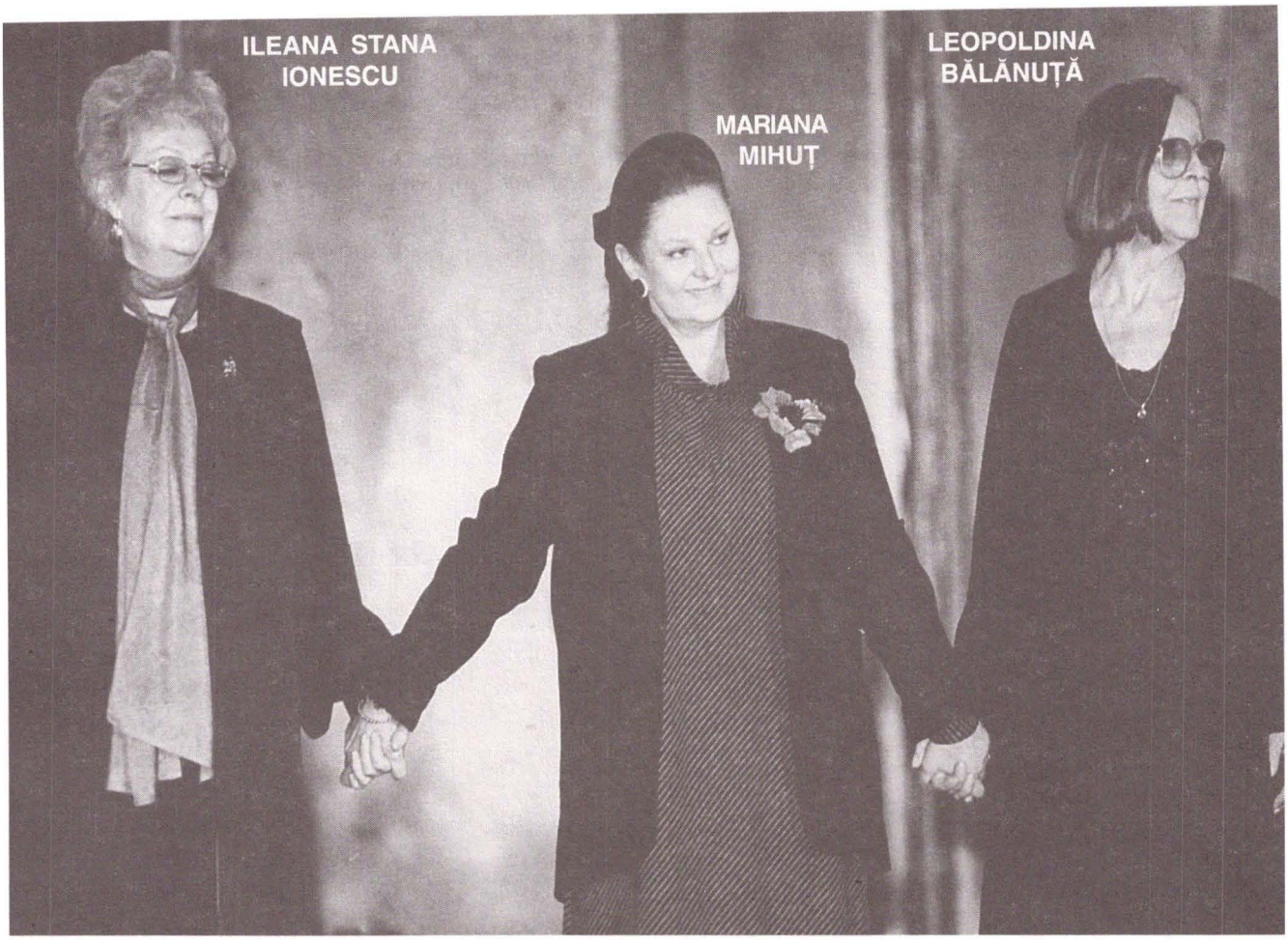
3 APRILIE 2000

Marina CONSTANTINESCU

Floare la butonieră

Structura Galei UNITER a impus, încă de la început, trei categorii de premii: „Premiul pentru întreaga activitate" – cu fiecare palier al artei spectacolului; „Premiul de Excelenţă" – ambele acordate prin vot secret de Senatul UNITER; „Premiul pentru cel mai bun...", care se decide în seara galei, în urma celor trei nominalizări făcute de un juriul de selecţie pentru fiecare categorie în parte.

Când un artist – regizor, actor, actriţă, scenograf, istoric sau critic de teatru – primeşte un „Premiu pentru întreaga activitate", se marchează deopotrivă aura sa profesională, se pune lumina reflectorului în plin pe o figură ce ne rămâne efigie a teatrului românesc, se exprimă, în fond, dragostea şi recunoştiinţa breslei pentru un destin trăit cu strălucire în lumea spectacolului. Este falsă împresia că acest premiu înseamnă un punct pus unei cariere. Marea majoritate a premiaţilor se află într-o formă creatoare excelentă, ţin afişele teatrelor sau se ocupă, în scris, de acest fenomen. Prezenţa lor este vie şi dinamică în continuare, freamătă în continuare de patima teatrului şi are puterea să se exprime cu forţă, înnobilându-şi aura. Spiritul creaţiei vii nu se poate stinge decât odată cu dispariţia – sau cu boala. Iar flacăra spiritului creator arde în cazul celor mai mulţi dintre cei premiaţi. Este vorba de o formă de libertate interioară care-şi găseşte expresia concretă în arta spectacolului. Premiul pentru întreaga activitate este un semn de noblețe, de eleganţă. O floare la butonieră. Un titlu de cavaler. Breasla însăşi se înnobilează decorându-şi cavalerii. Ea devine astfel mai puternică, mai pură, mai generoasă. Fie doar şi pentru o seară. S-au făcut omisiuni sau amânări regretabile care nu mai pot fi reparate. Cavalerii au plecat fără floare la butonieră. Au fost câteva excepţii – semnificative – care au dat, parcă, şi mai mare greutate premiului. Prin alegoria peşterii, Platon voia să arate că adevărul absolut nu ne este accesibil. Pentru a ne apropia cât mai mult de el, trebuie să ieşim din peştera aparenţelor înşelătoare. Fiecare ediţie a Galei – din perspectiva acestui premiu – poate fi considerată un pas spre esenţe.



PREMIILE DE EXCELENȚĂ 1993–2000

GEORGE BANU (critică), ***SANDA MANU*** (pedagogie artistică)

Colectivul de actori din spectacolul *...AU PUS CĂTUȘE FLORILOR*

GINA PATRICHI

ALEXANDRU DABIJA

GHEORGHE DINICĂ

SILVIU PURCĂRETE

LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ, MARIANA MIHUȚ și ***ILEANA STANA IONESCU***

pentru rolurile din spectacolul *O BATISTĂ ÎN DUNĂRE*

VLAD MUGUR

RADU PENCIULESCU

PREMIILE PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE 1993–2000

Actriţe:

CLODY BERTOLA, MARIETTA RAREŞ, OLGA TUDORACHE, ILEANA PREDESCU, LEOPOLDINA BĂLĂNUŢĂ, DINA COCEA, SILVIA GHELAN, CARMEN STĂNESCU

Actori:

MARIN MORARU, PETRE GHEORGHIU, RADU BELIGAN, CONSTANTIN CODRESCU, ŞTEFAN IORDACHE, LOHINSKI LORÁND

Regie:

ION OLTEANU, AURELIU MANEA, ANDREI ŞERBAN, ION COJAR, LIVIU CIULEI, VALERIU MOISESCU, SORANA COROAMĂ-STANCA, LUCIAN PINTILIE

Scenografie:

PAUL BORTNOVSCHI, ADRIANA LEONESCU, DOINA LEVINTZA, LUCU ANDREESCU, ION POPESCU-UDRIŞTE, T.TH. CIUPE, MIHAI MĂDESCU, EMILIA JIVANOV

Critică şi istorie teatrală:

VALENTIN SILVESTRU, GEORGE FRANGA, ION ZAMFIRESCU, NICOLAE CARANDINO, ION TOBOŞARU, FLORICA ICHIM, ILEANA BERLOGEA, VICTOR PARHON

GEORGE
BANU
ION
CARAMITRU

VALERIU
MOISESCU
SILVIU
PURCĂRETE

NOMINALIZĂRILE PENTRU GALA UNITER 2000

Juriul de nominalizări al Galei UNITER pentru stagiunea 1998/1999, format din:

DOINA MODOLA, VICTOR PARHON, CONSTANTIN PARASCHIVESCU

a decis următoarele nominalizări:

I. Premiul pentru cel mai bun spectacol:

1. *„Iluzia Comică"* de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie, în regia lui Alexandru Darie, scenografia Maria Miu, muzica originală Adrian Enescu.
2. *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni, Teatrul Naţional Craiova, în regia lui Vlad Mugur, scenografia Lia Manţoc.
3. *„O noapte furtunoasă"* de I.L. Caragiale, producţie SMART–Teatrul Odeon, în regia lui Mihai Măniuţiu, decor arh. Octavian Neculai.

II. Premiul pentru cea mai bună regie:

1. *Alexandru Darie* pentru regia spectacolului *„Iluzia Comică"* de Pierre Corneille – Teatrul de Comedie Bucureşti.
2. *Vlad Mugur* pentru regia spectacolului *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni – Teatrul Naţional din Craiova.
3. *Dan Puric* pentru regia spectacolului *„Costumele"* la Teatrul C. Nottara Bucureşti.

III. Premiul pentru cea mai bună scenografie:

1. *Maria Miu* – decor şi costume pentru spectacolul *„Iluzia Comică"* de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie Bucureşti.
2. *Irina Solomon* şi *Dragoş Buhagiar* – decor şi costume pentru spectacolul *„Şcoala femeilor"* de Molière.
3. *Lia Manţoc* pentru decorul şi costumele spectacolului *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni, Teatrul Naţional din Craiova.

IV. Premiul pentru cel mal bun actor:

1. *Dorel Vişan* pentru rolul Fundulea din *„Visul unei nopţi de vară"* de William Shakespeare, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul Naţional Cluj.
2. *Valer Dellakeza* pentru rolul Trufaldino din *„Slugă la doi stăpâni"* de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur – Teatrul Naţional din Craiova.
3. *Bogdan Zsolt* pentru rolurile: Caliban din *„Furtuna"* de William Shakespeare, regia Dragoş Galgoţiu, şi Lenglumé din *„Crima din strada Lourcine"* de Eugène Labiche – Teatrul Maghiar de Stat Cluj.

V. Premul pentru cea mai bună actriţă:

1. *Virginia Itta Marcu* pentru rolurile: Martha din *„Cui i-e frică de Virginia Woolf?"* de Edward Albee, Elena Sergheevna din *„Şantaj"* de Ludmila Razumovskaia – Teatrul Sică Alexandrescu Braşov.
2. *Dorina Lazăr* pentru rolul Ziţa din *„O noapte furtunoasă"* de I.L. Caragiale, producţie SMART–Teatrul Odeon.
3. *Kitty Stroescu* pentru rolul Sancho Panza din *„Don Quijote"* după Cervantes – Teatrul „Radu Stanca" Sibiu.

VI. Premiul pentru debut:

1. *Iulia Popescu* – pentru rolul Lida din *„Şantaj"* de Ludmila Razumovskaia – Teatrul „Sică Alexandrescu" Braşov.
2. *Gabriela Crişu* – pentru rolul Sylveta din *„Romanţioşii"* de Edmond Rostand – Teatrul Tineretului Piatra Neamţ.
3. *Gelu Badea* – pentru regia spectacolului *„Lazaret"* după F. Brunea-Fox şi Leonid Andreev, Teatrul *„Andrei Mureşanu"* Sfântul Gheorghe.

VII. Premiul pentru critică teatrală:

1. *Julieta Ţintea.*
2. *Magdalena Boiangiu.*
3. *Doina Papp.*

Premiul pentru Teatru TV:

1. *Milionar la minut* de Tudor Popescu, regia Constantin Dicu.
2. *Doamna Ministru* de Branislav Nusici, regia Florentina Enache.
3. *Căsătorie imposibilă* de Alex Ştefănescu, regia Silviu Jicman.

Premiul pentru Teatru radiofonic:

1. *Valsul câinilor* de Leonid Andreev, regia Mihai Lungeanu.
2. *Noaptea Brâncoveanului* de Cristea Radu Maria, regia Leonard Popovici.
3. *Dictatorul* de Alexandru Kiriţescu, regia Dan Puican.

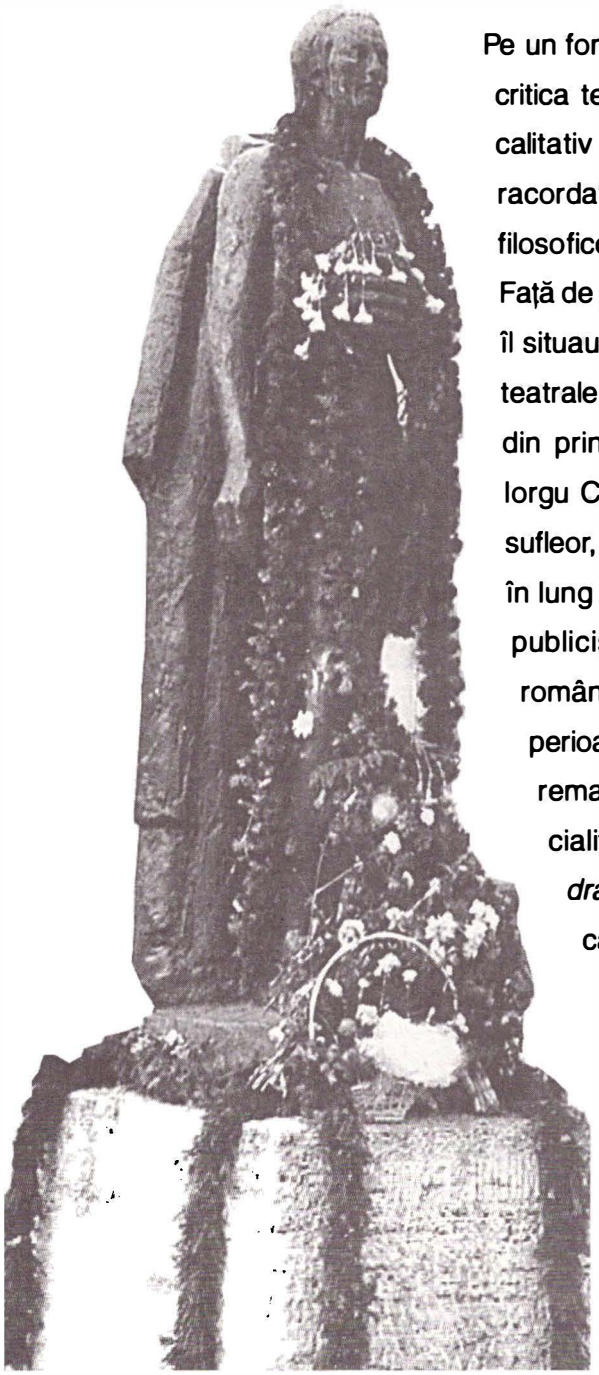
PREMIUL CRITICII

Biroul secţiei române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de teatru decernează ***„Premiul criticii"*** regizorului **VLAD MUGUR** şi scenografilor **HELMUT STÜRMER, LIA MANŢOC** şi **ILONA VARGA,** a căror colaborare a marcat benefic stagiunea 1998–1999.

Nota redacţiei: Deoarece la data tipăririi revistei noastre nu se cunoştea încă juriul final, nu-l putem anunţa cititorilor şi implicit nici numele premiaţilor dintre cei nominalizaţi. Cum însă considerăm nominalizarea ca fiind chiar un premiu, facem o plecăciune în faţa talentului lor.

Ştefan OPREA

Critica teatrală eminesciană şi caracterul ei ştiinţific

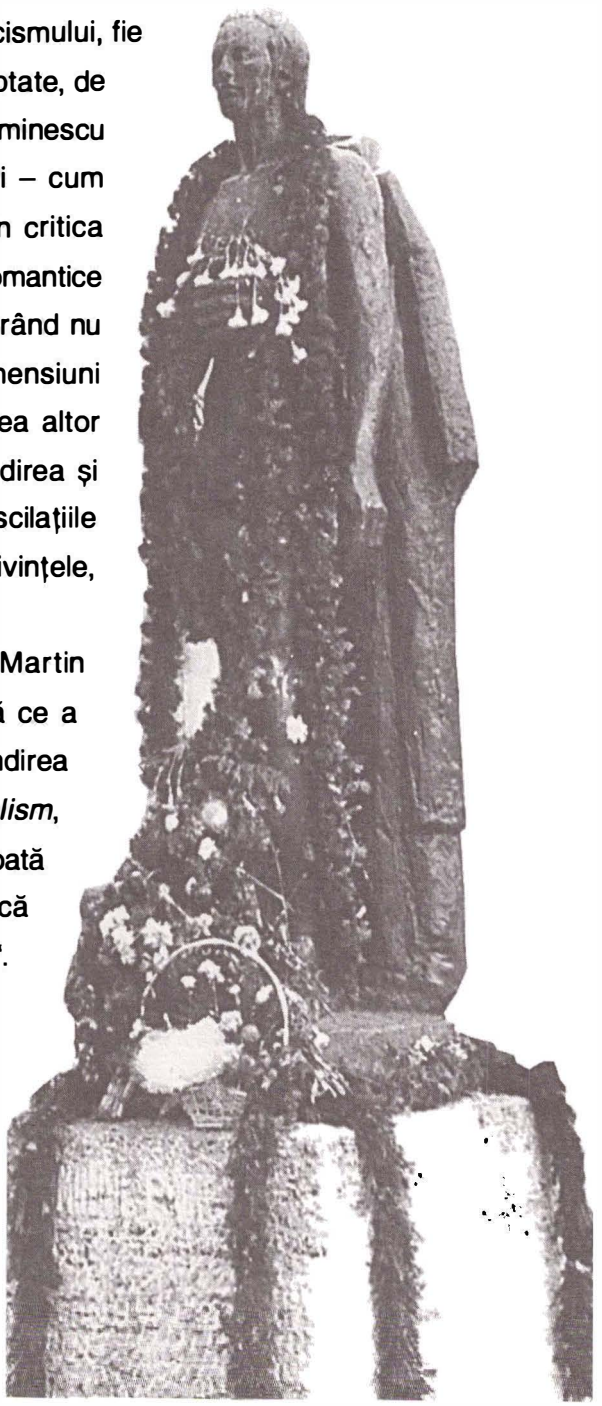


Pe un fond temeinic pregătit de înaintaşi, apariţia lui Eminescu în critica teatrală românească, la 1870, marca trecerea la o etapă calitativ nouă, în care putem vorbi de teorie şi estetică teatrală racordate la mişcarea europeană a ideilor general culturale, filosofice şi de specialitate.

Faţă de premergători, tânărul critic avea în plus câteva atuuri care îl situau într-o poziţie superioară: cunoaşterea *din interior* a vieţii teatrale româneşti, ca unul ce făcuse parte, vreme de câţiva ani, din principalele trupe actoriceşti (Tardini–Vlădicescu, Pascaly, Iorgu Caragiale, Teatrul cel Mare din Bucureşti – în calitate de sufleor, copist, actor, autor de texte), trupe cu care străbătuse ţara în lung şi-n lat, venind în contact cu oameni de teatru, cărturari, publicişti etc.; cunoaşterea temeinică a literaturii dramatice româneşti şi străine prin sistematice şi solide lecturi încă din perioada studiilor gimnaziale de la Cernăuţi; o pregătire teoretică remarcabilă datorată studierii şi traducerii tratatului de specialitate al lui Heinrich Theodor Rötscher *Arta reprezentării dramatice dezvoltată ştiinţific şi în legătura ei organică*, prin care se familiarizase nu numai cu ideile teatrale curente, ci cu întreaga evoluţie a acestora de la Aristotel, Boileau, Diderot, Voltaire, până la Lessing, la mişcarea *Sturm und Drang* – la Goethe şi Schiller etc.; contactul direct cu viaţa teatrală vieneză şi berlineză, cunoscut fiind că, la Viena mai ales, a avut strânse legături cu lumea teatrului; în sfârşit, dar nu în ultimul rând, o pregătire filosofică sistematică şi solidă – Kant, Hegel, Schopenhauer ş.a. – îi asigură un orizont teoretic foarte larg, în care se va mişca dezinvolt.

Toate aceste atuuri îi vor îngădui ca, după întoarcerea de la studii şi mai ales după intrarea în redacţia ziarului „Curierul de Iaşi" (1876), să desfăşoare o activitate de critic şi teoretician, de îndrumător al teatrului la un nivel conceptual fără precedent la noi.

Deşi nu a fost un estetician în sensul curent al cuvântului, Eminescu a avansat frecvent, în activitatea sa critică, idei de natură larg filosofică şi estetică însumate într-o viziune specifică, originală despre lume, viaţă şi artă. Majoritatea comentatorilor eminescieni din anii 1950–1990 s-au străduit, cu obstinaţie, să-l încadreze, fără nuanţe, în curentul realist de idei, după ce antecesorii lor încercaseră a-l califica drept reprezentant fie al clasicismului, fie al romantismului – de asemenea, fără nuanţe. Avea dreptate, de aceea, Aurel Martin să precizeze că a-l converti pe Eminescu într-un reprezentant al clasicismului ori romantismului – cum s-a încercat – este o profundă eroare, căci „există în critica eminesciană filoane clasice, postclasice, preromantice, romantice sau realiste care o străbat succesiv sau simultan, sugerând nu atât un spirit prin definiţie eclectic, cât o realitate de dimensiuni mai generale, de vreme ce caracterizează şi orientarea altor scriitori contemporani." Avansurile şi revenirile din gândirea şi practica estetică eminesciană concretizau, în fond, oscilaţiile proprii unei epoci dominate de contradicţii în toate privinţele, resimţite în operele celor mai mulţi dintre creatori.

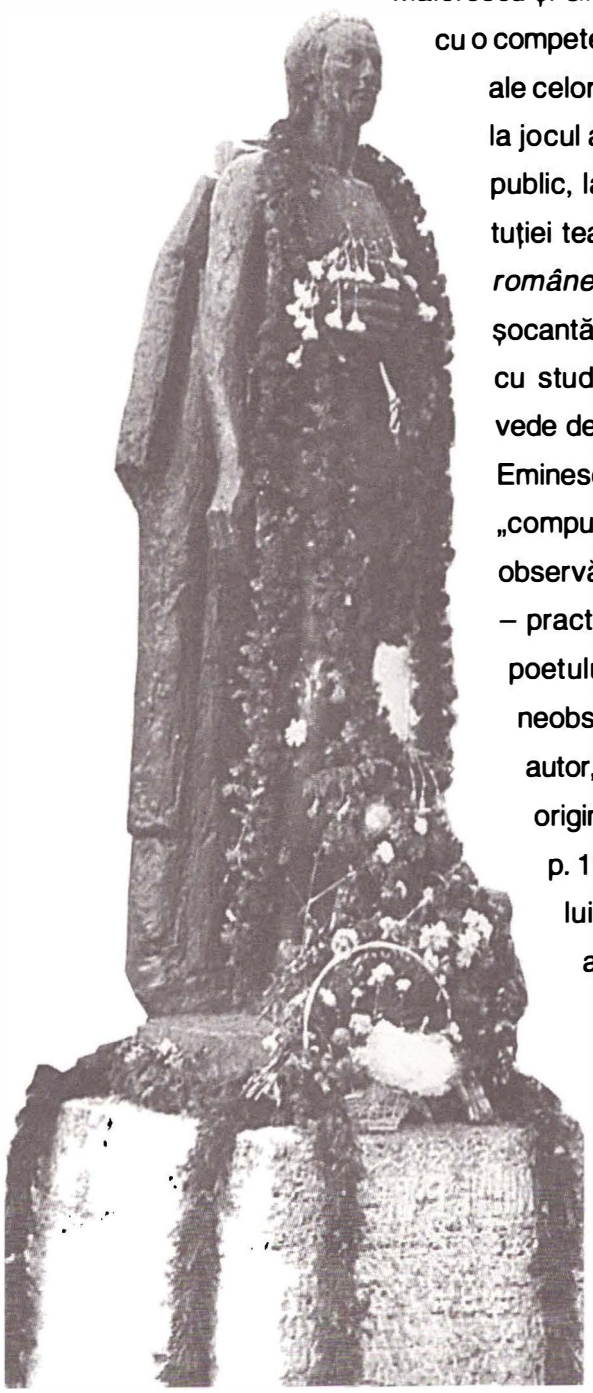


Revenind, peste zece ani, asupra chestiunii, Aurel Martin aducea câteva judicioase nuanţări, precizând că, după ce a debutat sub semnul clasicismului şi al romantismului, gândirea estetică a lui Eminescu a cunoscut o evoluţie spre *prorealism*, chiar dacă acest din urmă concept n-a fost înţeles în toată bogăţia semnificaţiilor sale şi chiar dacă în practica artistică propriu-zisă poetul a preferat să rămână „un romantic".

Prorealismul la care se referă Aurel Martin e de nuanţa aceluia recomandat de Maiorescu în articolul *Literatura română şi străinătatea* (1882) şi exprimat apoi de Slavici şi de Coşbuc în paginile „Tribunei" sibiene, adică, zice exegetul, „un realism popular" – sinteză, de fapt, a tradiţiilor paşoptiste, care puneau accentul pe „naţional", şi a reacţiei junimiste, care cenzura excesele...

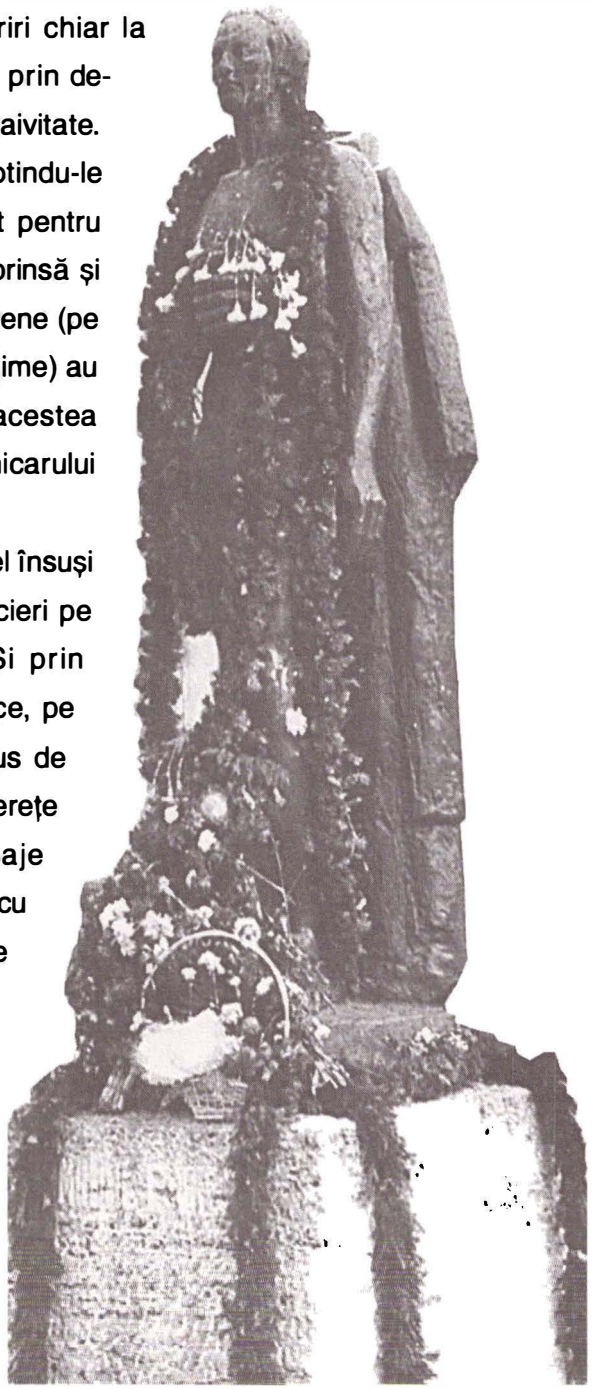
Om de mare cultură („Eminescu a fost mintea cea mai bogat înzestrată în timpul său, la noi, cu cele mai alese

şi mai întinse cunoştinţe filosofice şi literare", zice George Călinescu), poetul manifesta o receptivitate funciară la fenomenul cultural general şi la cel artistic în special; ideile sale privitoare la artă – cu deosebire la arta teatrală – atestă o remarcabilă conştiinţă artistică, ceea ce îl determina pe George Călinescu să-l considere, „alături de Maiorescu, cel mai de seamă estet literar al vremii", şi pe Garabet Ibrăileanu să aprecieze că Eminescu „dă dovadă de o mare pricepere şi de o serioasă cultură estetică, iar paginile sale asupra genurilor dramatice nu sunt deloc mai prejos decât paginile cele mai bune din domnii Maiorescu şi Gherea". Majoritatea paginilor sale de critică teatrală, scrise cu o competenţă unică la noi în perioada respectivă, constituie rezolvări ale celor mai specifice probleme ale artei teatrale – de la repertoriu, la jocul actoricesc (sub toate aspectele lui) şi de la relaţia teatru–public, la chestiunile de gândire, organizare şi conducere a instituţiei teatrului. Calificativul de *cel dintâi critic ştiinţific al teatrului românesc* i se cuvine, deci, cu prisosinţă. Este, de aceea, şocantă opinia minimalizatoare a lui Mihail Sebastian în legătură cu studiul lui Eminescu *Repertoriul nostru teatral*, în care nu vede decât „o sumă de naivităţi"; exemplificând cu aprecierile lui Eminescu la adresa *poetului* Bolintineanu („poetul cel mare şi iubit", „compunătorul plin de geniu şi de inimă"), Mihail Sebastian nu observă că dramaturgul Bolintineanu este extrem de sever criticat – practic, desfiinţat! – de Eminescu, încât aprecierile la adresa poetului Bolintineanu ar putea fi citite şi în cheie ironică. Şi, neobservând, continuă: „... de mirare nu sunt naivităţile tânărului autor, ci curajul lui de a ataca violent întreaga literatură dramatică originală din acest timp" („Revista Fundaţiilor Regale", nr. 7/1939, p. 134–146). Este ciudat că o inteligenţă atât de ascuţită ca a lui Sebastian nu distinge între *curajul* şi *conştiinţa critică* a tânărului poet care dorea reformarea, înnoirea dramaturgiei naţionale, reaşezarea ei într-o albie sănătoasă, consonantă cu marile literaturi europene, acţiune imposibil de demarat fără o judecată critică aspră, fără descifrarea clară a realizărilor şi neîmplinirilor, fără stabilirea exactă a temperaturii momentului, fără departajarea valorilor de nonvalori.



Pe aceeaşi linie, Mihail Sebastian consideră „naivităţi critice" şi aprecierile lui Eminescu la adresa clasicilor francezi Cornellle şi Racine („Astfel de naivităţi critice,

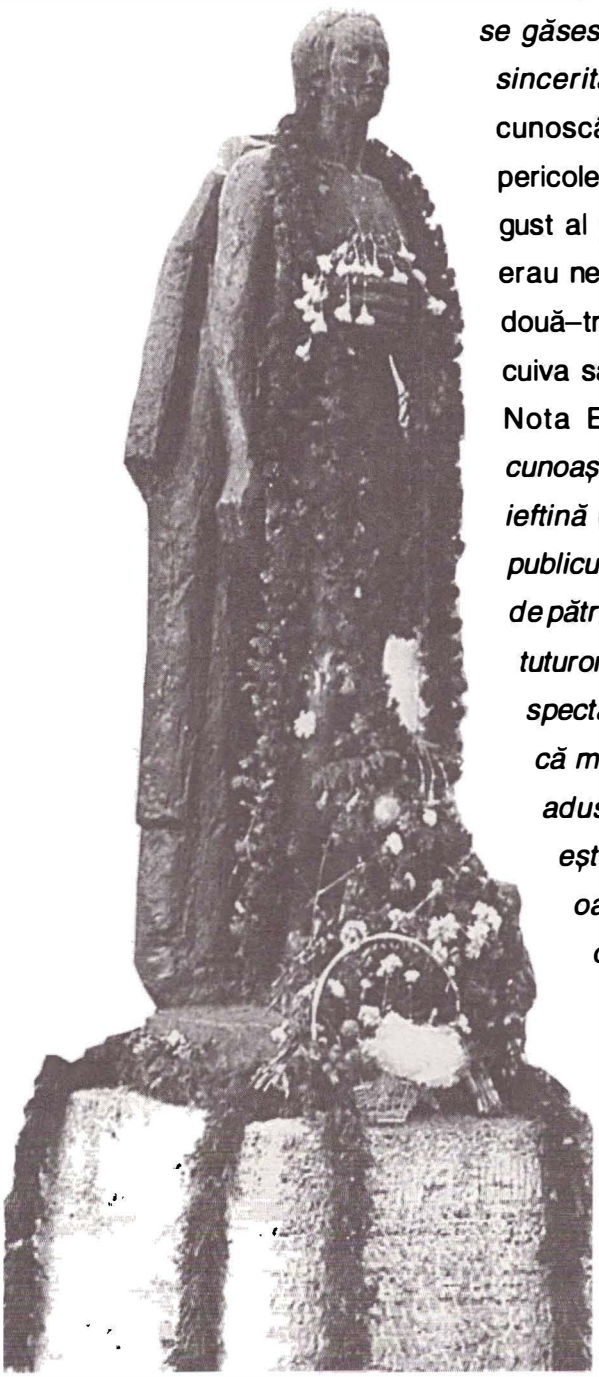
pe care le agravează tonul lor peremptoriu, nu ne împiedică totuşi să găsim în cronicile lui Eminescu un *instinct* – subl. n. Şt. O. – rămas încă viu în aceste texte vechi".). Lăsând la o parte limitarea la *instinct* a vocaţiei critice eminesciene şi calificativul de *vechi* aplicat textelor, vom observa că distinsul dramaturg interbelic nu făcea nici o legătură între opinia lui Eminescu despre clasicismul francez (în fond, despre rigorile lui dogmatice) şi ideile înnoitoare ale epocii, impuse de romantism (refuzul normativismului în creaţie) şi de filosofia şi estetica secolului al XIX-lea. Eminescu era la curent şi în această privinţă cu judecăţile critice germane (Lessing, Schopenhauer, Goethe, Schiller, Herbart, Vischer) despre clasicismul francez, cu referiri chiar la Corneille şi Racine, şi nu făcea decât să le actualizeze prin demersul său critic; încât a le socoti „naivităţi" e chiar o... naivitate. Deşi nu le recunoaşte decât o *valoare documentară*, socotindu-le drept rezultat al „halucinantului miraj" care a însemnat pentru Eminescu scena, „către care îl îndemna o imaginaţie aprinsă şi un spirit nemăsurat de aventură", textele critice eminesciene (pe care – fapt evident – Sebastian nu le-a cunoscut în întregime) au şi unele calităţi, apreciate de comentator, numai că acestea n-ar fi de ordin estetic, ci etic, ţinând de onestitatea cronicarului şi de solidaritatea lui cu actorii talentaţi.



Am fi însă nedrepţi – cel puţin în aceeaşi măsură în care el însuşi este în acest caz – dacă nu am remarca şi unele aprecieri pe care Sebastian le face la adresa lui Eminescu: „Şi prin sensibilitatea sa artistică, şi prin marile ambiţii dramatice, pe care le ascundea, Mihai Eminescu era nesfârşit mai sus de teatrul timpului său". „Oricât de inegal acest articol de tinereţe (*Repertoriul nostru teatral*), el cuprinde câteva pasaje strălucite, din care cel privitor la Shakespeare [...] este cu adevărat remarcabil." „Tot ce spune Eminescu despre regie şi actori este de o preciziune care depăşeşte cazul individual judecat. Un actor din zilele noastre ar putea citi cu mare folos observaţiile cronicarului de la 1876, care nu şi-au pierdut nici azi justeţea [...]. Critica lui este exactă şi nuanţat analitică [...]. Se desprinde din critica lui un ton de autoritate, pe care îl îndreptăţea cunoaşterea perfectă a teatrului".

Omul de teatru remarcabil care a fost Sebastian nu putea rămâne, totuşi, la cele câteva afirmaţii pripite de la

început, cucerit, desigur, treptat, de omul de teatru Eminescu, care nu făcea critică doar din *instinct*, din *spirt de aventură* sau din simplă *pasiune* pentru arta scenică, ci dintr-o pornire mult mai adâncă, determinată de conştiinţa şi vocaţia sa artistică şi de solida pregătire teoretică. El a exercitat asupra întregii vieţi teatrale româneşti, asupra actorilor în special, o influenţă moderatoare, le-a impus acea *„dreaptă măsură"* pe care o considera legea supremă în teatru, i-a prevenit asupra pericolelor şi capcanelor profesiei, i-a obligat să se ferească de *„obiceiurile rele"*, de *„rutina vitioasă"*, de *„manierele stranii"* etc.

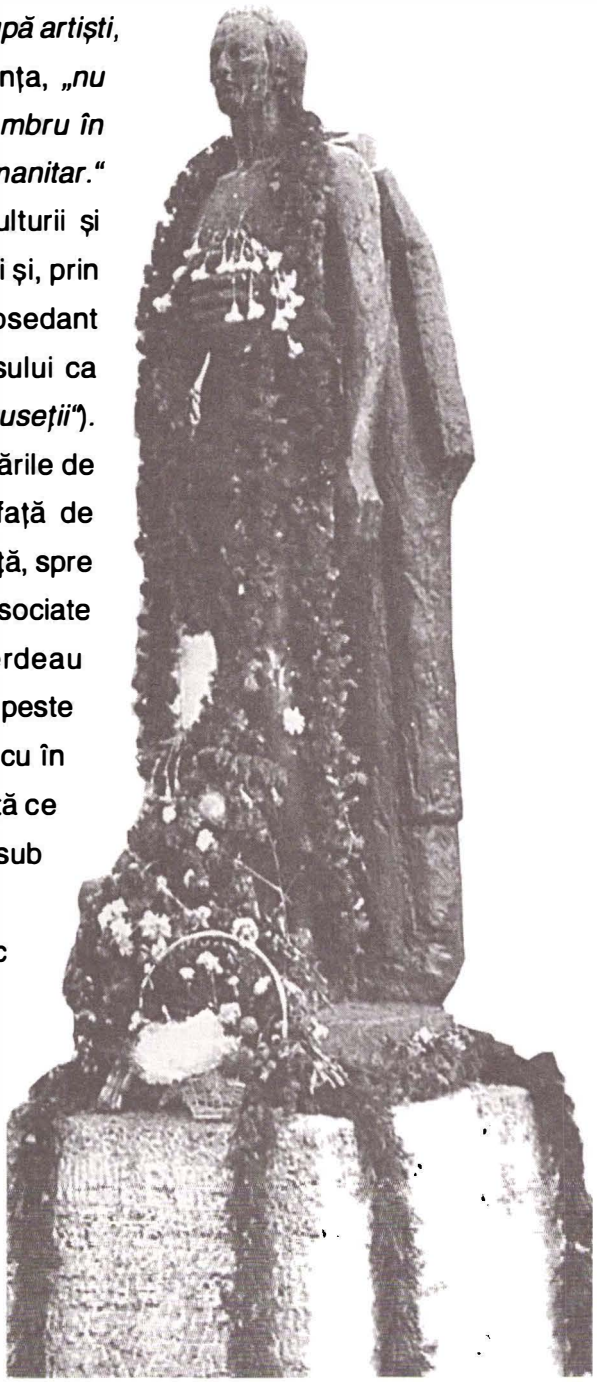


Ceea ce preţuia criticul înainte de toate nu era talentul (*„căci talente se găsesc uşor"*), ci *conştiinţa artistică, probitatea profesională, sinceritatea expresiei*. Trăind o vreme în mijlocul actorilor, cunoscând temeinic viaţa teatrală, el a ajuns la înţelegerea pericolelor ce îl pândesc pe actor: cabotinajul, presiunea prostului gust al publicului, repertoriul lipsit de valoare cu care directorii erau nevoiţi să vină în întâmpinarea acestuia prezentând câte două–trei premiere pe săptămână – situaţie din care îi e greu cuiva să se sustragă dacă nu are o severă conştiinţă de artă. Nota Eminescu în acest sens: *„Dar pentru un om care cunoaşte bine stările de cultură din ţara noastră, care ştie ce ieftină e lauda şi batjocura jurnalelor şi ce schimbător gustul publicului, se naşte întrebarea gravă dacă un artist, fie el oricât de pătruns de sfinţenia aspiraţiunii sale, va şti să se împotrivească tuturor ademenirilor, pe care actori setoşi de aplauze le fac spectatorilor lor. După o lungă experienţă, ne-am încredinţat că mai în toate vremile adevărul, fie-n arte, fie-n ştiinţe, n-au adus decât roade amare, şi că trebuie să ai credinţa tare că eşti plăsmuit din alt aluat, mai bun, decât majoritatea oamenilor, pentru a nu te coborî la ei, a pune preţ puţin pe opinia lor şi a asculta instinctul mai bun al naturii proprii. Duşmanul cel mai mare al acestui instinct este succesul şi cu atât mai de temut, cu cât e mai uşor."*

O dovadă peremptorie că demersul critic eminescian nu pornea din *instinct* sau din *spirit de aventură* o constituie şi faptul că activitatea sa teoretică şi critică desfăşurată la „Curierul de Iaşi" (1876–1877) şi la „Timpul" (1877–1883) a fost precedată de un studiu din perioada studenţească, *Cultură şi ştiinţă*, rămas multă vreme necunoscut, descoperit în manuscrisele

poetului şi publicat, abia în 1932, de D. Murăraşu. Se desprind din acest studiu unele idei ce fundamentează concepţia estetică eminesciană. El stabileşte aici, între altele, raportul dintre cultură şi etică, privind cultura *„ca un izvor deosebit al moralităţii"*, apoi raportul dintre cultură şi simţul frumosului (*„un raport şi o îmbinare deosebit de intimă cu frumuseţea"*), ceea ce implică atât sentimentul receptivităţii valorii estetice, cât şi realizarea obiectivă a frumosului în viaţa omului. Deşi nu-i decât o schiţă a problematicii abordate – cum zice însuşi poetul – studiul cuprinde date esenţiale ale concepţiei sale despre artă ca parte integrantă a culturii. Notează Eminescu:

„Înălţarea artistică a unui popor nu se măsoară numai după artişti, ci după cunoscătorii şi preţuitorii artei", arta, ca şi ştiinţa, *„nu există pentru sine însăşi, ea e numai o parte şi un membru în organismul spiritului naţional şi mai încolo a celui umanitar."* Poetul are deci viziunea clară a implicării rosturilor culturii şi artei în cele ale vieţii sociale, în cadrul specific al naţiunii şi, prin acesta, al umanităţii – idee ce va reveni aproape obsedant în comentariile criticii ulterioare, ca şi aceea a frumosului ca etalon al moralei (*„Sufletul frumos urmează legilor frumuseţii"*). Protestând – cum remarca Tudor Vianu – faţă de încercările de a desprinde sfera valorilor estetice de sfera vieţii, faţă de autonomizarea valorii estetice, Eminescu tindea, în esenţă, spre înfrumuseţarea tuturor aspectelor vieţii sociale care, disociate din complexul ce le ţinea solidare cu arta, îşi pierdeau frumuseţea, îngăduind „revărsarea unui val de urâţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti." De aici credinţa lui Eminescu în valorile perene ale artei – ale teatrului în special, credinţă ce îl susţinea în lupta pentru un repertoriu dramatic curat sub aspect moral.



Câteva idei ale concepţiei estetice eminesciene se găsesc şi în cunoscuta *Scrisoare către Iacob Negruzzi*, în care apare cu evidenţă oscilaţia între clasicism şi romantism (de pildă, în problema *geniului*), cu accente pronunţate pe principii ale romantismului german în privinţa *perspectivei etice* a actului artistic, care trebuie să aibă *„acea unitate, acea organicitate adâncă pe care n-o pot asigura decât adeziunea pasionată la un sistem de valori, credinţa fermă într-un ideal, chiar dacă mijloacele de expresie sunt mai stângace, mai naive."*

Ludmila PATLANJOGLU

Lebăda şi „cântecul mereu, mereu"

Sfârşit de an fast la Naţionalul din Craiova. Premiera spectacolului coupé Cehov cu *Ursul* şi *Cântecul lebedei* a avut loc la un înalt grad de emoţie. Maestrul de ceremonii al serii, directorul Emil Boroghină, a invitat publicul şi oamenii de teatru să celebreze cu acest prilej un venerabil artist, actorul Vasile Cosma, la 75 de ani de viaţă şi 55 de ani de activitate teatrală.

Sărbătoarea a debutat cu un prolog comic în care am admirat lectura excentrică şi fantezistă a regizorului Bogdan Cristian Drăgan şi a tinerei scenografe Lia Dogaru. Riguroasă şi rafinată, ea a dat pregnanţă micii bijuterii dramaturgice *Ursul*. Războiul ridicol dintre moşierul petrecăreţ şi palavragiu *Smirnov* (Ion Colan) şi văduva neconsolată *Elena Popova* (Anca Dinu) este urmărit şi comentat, dintr-un tablou, de soţul răposat. Cercul se închide surprinzător. Locul mortului este luat de *Smirnov*, decedat şi el, în timp ce văduva aşteaptă noi peţitori, asistată de un valet pedant (Valeriu Dogaru). Ne amuzăm copios, moartea pare o glumă bună...

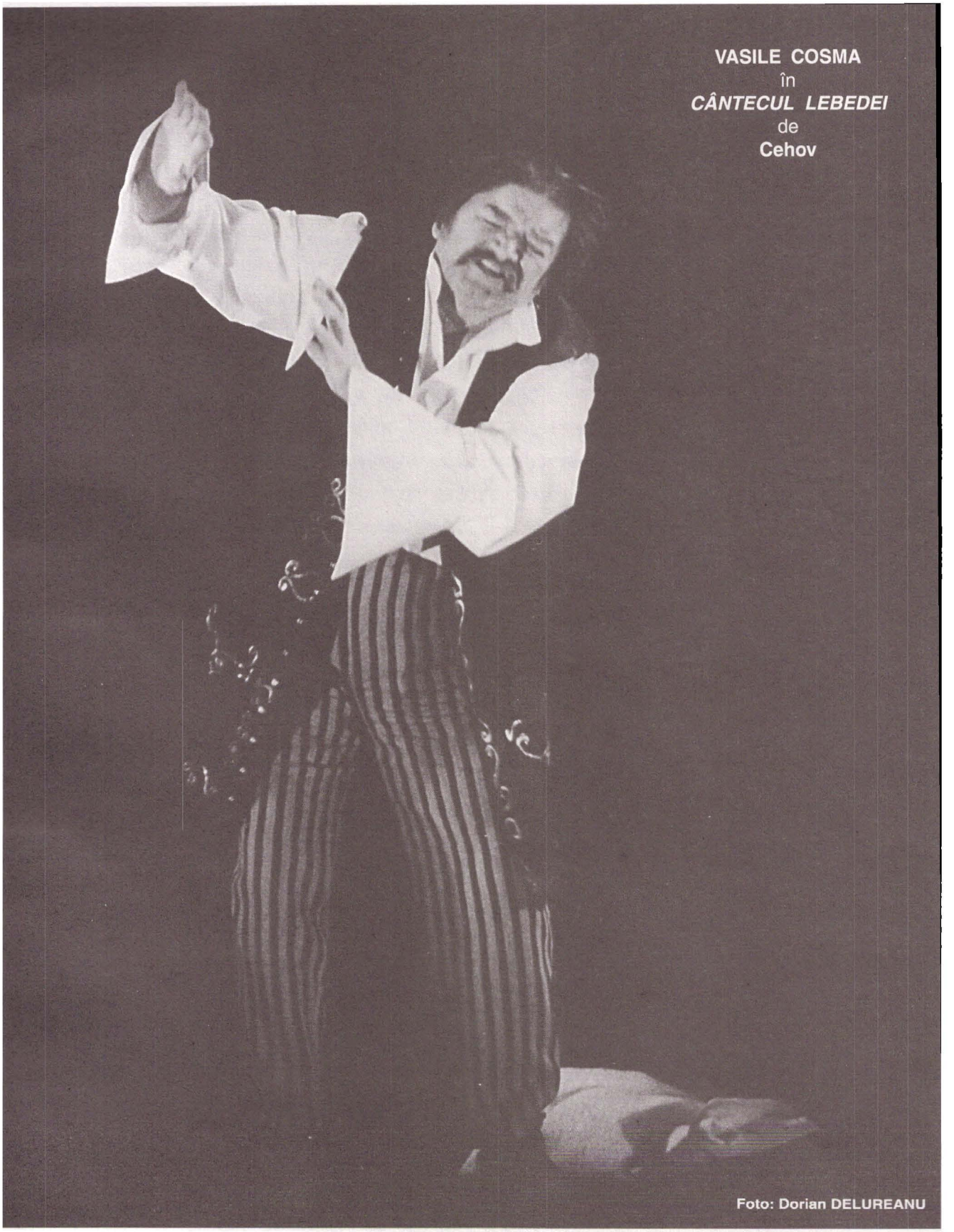
În partea a doua, în *Cântecul lebedei*, râsul se crispează. Cutia cu miracole ne dezvăluie un cadru de mucava rece, indiferent. Bătrânul actor, aflat la amurgul carierei, din drama lui Cehov, este văzut ca un alter-ego al sărbătoritului. Talentatul cuplu Bogdan Cristian Drăgan–Lia Dogaru explorează inventiv legătura intimă, născută de clipa de viaţă trăită de interpretul Vasile Cosma, dar şi de noi, spectatorii. Resimţim acut, odată cu eroul şi artistul, o anume nelinişte, teama de a trece prin viaţă anonimi, de a muri, de a fi uitaţi.

În acest recital, Vasile Cosma desfăşoară cu patetism un mozaic de stări. Tulburat de perspectiva stingerii, îşi analizează cu cruzime existenţa, se refugiază în trecut, cu uimire, sarcasm, furie, revoltă. Un martor iubitor şi tandru, *Sufleorul* (Lucian Albanezu), îl ajută să înţeleagă sensul suferinţei şi preţul fericirii. El se va întoarce din nou pe insula de scândură, înfrângându-şi frica de bătrâneţe şi moarte. Într-un tablou – ecran şi rampă – personajul zace prăbuşit, în timp ce se derulează imagini filmate cu roluri celebre, create de Vasile Cosma în lunga sa carieră. Are loc şi o ultimă tragere de cortină. Dar prin ea tărâmul dezolant şi trist al scenei devine un spaţiu al luminii şi speranţei.

Nu cântecul lebedei, ci „cântecul mereu, mereu" – cum sugera un reputat partener al lui Vasile Cosma, actorul Ion Pavlescu, invitat la manifestare.

În aplauzele publicului, artistul a primit mesaje, distincţii, flori. Ca semn de reverenţă, Secţia română a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) şi Teatrul Naţional din Craiova i-au acordat o Diplomă de Excelenţă, iar revista „Teatrul azi" i-a oferit o Diplomă de Onoare.

Sentimentul celor care au participat la acest eveniment a fost că au existat mai aproape, cu gravitate, tandreţe şi melancolie, de o viaţă împlinită.



VASILE COSMA
în
CÂNTECUL LEBEDEI
de
Cehov

Foto: Dorian DELUREANU

Vasile COSMA

„Un drum de trandafiri cu spini"

Născut într-o comună de lângă Cluj în 1924, actorul Vasile Cosma vine la Craiova în 1965, după mai mulţi ani petrecuţi pe scenele din Reşiţa, Arad, Timişoara. Rolurile mari cu care s-a măsurat le-a întâlnit chiar pe aceste scene, printre ele figurând personaje din Shakespeare, Schiller, Goldoni, Delavrancea. *Othello* a fost primul rol jucat la Craiova şi se poate spune că l-a consacrat, după el urmând alte personaje celebre – *Satin* din *Azilul de noapte*, *Pietro Graila* din *Act veneţian*, *Trahanache* din *O scrisoare pierdută*, *Dragomir* din *Năpasta*, *Tatăl* din *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*, *Ştefan cel Mare* şi *Luca Arbore* din *Apus de soare*. În fişa sa de creaţie figurează şi peste douăzeci de filme şi spectacole de televiziune – *Dacii*, *Buzduganul cu trei peceţi*, *Muşatinii*, *Baltagul* etc. E bătrânul din *Matca* în repertoriul actual al Teatrului Naţional din Craiova, *Titus Andronicus* în unele spectacole jucate în străinătate şi la sediu.
Vasile Cosma îşi iubeşte personajele. Şi... le umanizează. Nu joacă distanţa faţă de ele, ci perspectiva lăuntrică, motivaţia. Acesta e adevărul jocului său. Şi forţa cu care îl impune.
De curând a fost sărbătorit pentru împlinirea a 75 ani de viaţă şi 55 de carieră.

Constantin Paraschivescu: *Domnule Vasile Cosma, sunteţi născut pe 25 decembrie. Aţi avut vreodată sentimentul că sunteţi un dar de Crăciun? Pentru cineva anume sau pentru cei din jur?*
Vasile Cosma: Da. Un dar nedorit.
C.P.: *De ce?*
V.C.: Pentru că eu sunt copil din flori. Şi, vă daţi seama, în 1924 o fată mare cu copil mic într-un sat devine un fel de ruşinea satului. Sarcina nu putea s-o ascundă şi m-a născut pe 24 spre 25 decembrie, între 11 şi 12 noaptea. După doi ani de zile m-a recunoscut tatăl meu şi după ce am fost mai întâi Vasile Moldovan, am devenit Vasile Cosma.
C.P.: *Cum aţi ajuns în teatru? Şi cum a fost debutul?*
V.C.: Eu am fost refugiat din Ardeal şi primul refugiu a fost la Craiova unde tatăl meu, militar de carieră, făcea parte dintr-un regiment de artilerie grea. A fost mutat apoi la Timişoara, unde se refugiase şi Teatrul Naţional din Cluj. Eu fiind clujean, sigur că am fost atras de ei. Am vrut să fac mai întâi balet, dar am renunţat din motive pe care n-am să vi le spun. La Teatrul Naţional juca doamna Lily Bulandra – căsătorită cu un frate al celebrului actor, cu George Bulandra – care m-a remarcat, plăcându-i fizicul, vocea mea şi m-a sfătuit să mă înscriu la Conservatorul teatrului. M-am înscris, am făcut doi ani şi, după recucerirea Ardealului (recuccrirc, nu rctroccdarc, zic eu), când teatrul din Cluj s-a reîntors la sediu, doamna Bulandra cu încă doi actori au rămas la Timişoara şi au fondat Teatrul Poporului, în 1945. Unde m-au angajat şi pe mine, cu 60.000 de lei pe lună. Pe urmă, îndemnat de Mircea Avram, care a fost ulterior Director general al Teatrelor, am urmat Institutul la Timişoara. L-am absolvit şi în '50 am fost

repartizat la Reşiţa. După doi ani am fost numit directorul teatrului, după alţi patru au vrut să mă numească director la Arad, Timişoara, Craiova, dar am refuzat, m-am dus acolo actor. Fiindcă eu cred că un directorat îi ajunge pentru o viaţă întreagă unui actor, dacă vrea să facă meserie. Şi eu am vrut să fac meseria mea. Dar sper că o să mă întrebaţi despre meserie... zic „meserie", aşa în ghilimele, pentru că ce fac eu nu este meserie, deşi are elemente de meserie.

C.P.: *De ce?*

V.C.: Pentru că o meserie se învaţă. Ceea ce facem noi nu se poate învăţa dacă nu ai harul de la Dumnezeu...

C.P.: *Dar e o artă...*

V.C.: Da, eu fac artă, dar această artă a mea nu este elaborată cu penelul, sau cu clapa de pian, ca să ştiu că este doi a patra, sau tempera sau mai ştiu eu ce. Eu lucrez cu fiinţa vie.

C.P.: *Dar arta nu înseamnă şi o tehnică, deci şi o trecere prin meserie?*

V.C.: Ca să ajungi la perfecţiune, sunt nişte elemente absolut necesare care se practică pe scenă. Trebuie să-ţi faci aparatul vorbitor, trebuie să ştii că nu se calcă cu stângul peste dreptul, că nu trebuie să gesticulezi cu mâna stângă care e spre public, să nu-ţi acoperi faţa, adică nişte lucruri elementare pe care trebuie să le ştii. Dar ceea ce a făcut Stanislavski mie mi se pare extraordinar, pentru că a conceput o elaborare ştiinţifică a meseriei noastre. El nu elimină deloc sensibilitatea, talentul, ci le dezvoltă, le ajută să se manifeste în toată plenitudinea.

C.P.: *Treizeci şi cinci de ani la Craiova. De la* Othello *la* Titus Andronicus, *o acoladă de roluri celebre shakespeariene. Ce înseamnă această traiectorie profesională pentru un actor? Pentru dumneavoastră?*

V.C.: Enorm de mult. În primul rând, aceste mari roluri pe care le-am jucat eu nu le puteam susţine fără – aşa cum spuneam mai devreme – o pregătire a aparatului vorbitor, respirator, îţi trebuie suflu pentru partituri mari. Uite, am să dau un exemplu. Am avut fericirea să joc de trei ori *Luca Arbore*, o dată la Timişoara, o dată la Craiova şi o dată...

C.P.: *La televiziune.*

V.C.: Cu buna mea prietenă Sorana Coroamă-Stanca, la televiziune – Dumnezeu să-i dea sănătate! Şi la Timişoara juca Gheorghe Leahu şi în acelaşi timp l-a distribuit şi pe Cristea Avram, pe frumosul Cristea Avram.

C.P.: *În ce? În* Luca Arbore*?*

V.C.: Nu în *Luca Arbore*, în *Ştefăniţă Vodă*. Spre final, *Ştefăniţă Vodă* are un monolog... este şi „drogat" de otravă, este un vizionar... şi cu o susţinere puternică trebuie să spună: „La o parte, trec şiruri lungi de călăreţi". Sunt călăreţii lui, oştile lui, el este mare, mai mare decât Ştefan cel Mare,... asta nu se poate spune decât cu diafragmă puternică. Şi Cristea Avram a început slab, tărăgănat: „La o parte... trec şiruri lungi de... călăreţi"... Dar de ce aşa rar, aşa încet?" „Păi, trec şiruri lungi de călăreţi" – „Nu, ăia trec altfel". N-a putut să facă rolul, pentru că nu era pregătit fizicește. Or, nu poţi aborda aceste mari partituri din capodoperele shakespeariene dacă nu eşti pregătit şi vocal, şi fizic, din toate punctele de vedere. Mi-am dat seama, jucând – nici un regizor nu mi-a spus treaba asta – că la Shakespeare, scriitura personajelor îţi spune şi apartenenţa lor socială. Dacă este portarul din *Macbeth*, va vorbi în proză; dacă este un nobil mai mic, va vorbi în vers alb; dacă este un nobil de rasă, de mare clasă, va vorbi în vers rimat. Şi-atunci,

numai citind partitura, îți dai seama, „a, ăsta este țăran, ăsta este general", îți dai seama de rangul și categoria lui socială.

C.P.: *Din ce spuneți, reiese că pentru un actor contează foarte mult și întreținerea sănătății fizice.*

V.C.: Categoric.

C.P.: *Antrenamentul.*

V.C.: Fără de asta nu se poate. Dacă a trecut un an de la un rol principal la altul, de Shakespeare, spre exemplu, ești obligat să faci între timp exerciții cu partituri serioase, citindu-le acasă. Chiar dacă nu joci, citești ca să-ți mențiii apetitul, adică exact ceea ce face trompetistul, clarinetistul, pianistul.

C.P.: *Ați făcut așa ceva?*

V.C.: Eu așa fac tot timpul. Vorbesc de unul singur prin casă. Soția mea fiind actriță, mă înțelege, și ea face la fel.

C.P.: *Câteodată vă dă și replica...*

V.C.: Uneori.

C.P.: *Doamna Marina Baștа.*

V.C.: Doamna Marina Baștа, soția mea, „muieruța" mea.

C.P.: *Ați avut vreodată ezitări în fața vreunui rol?*

V.C.: Întotdeauna.

C.P.: *De ce.*

V.C.: Rolul e cel mai mare dușman al meu. Nu știu, mă apropii cu atâta teamă... Cu atâta teamă mă apropii de rol, cum nu vă pot spune. Dar pe urmă, dacă m-am apucat, dacă l-am început, nu mai poți să-l scoți cu nimica de la mine.

C.P.: *De la ce porniți dumneavoastră în realizarea unui personaj?*

V.C.: Nu știu câți actori practică această metodă... Eu reușesc să determin un mare actor să-mi joace rolul. Stau întins pe spate, cunosc deja binișor rolul și îl pun pe Bondarciuk să joace rolul meu. Sau îl pun pe Peter O'Toole să joace rolul. Și îi văd jucându-l.

C.P.: *Bine ați spus Bondarciuk... cam semănați.*

V.C.: Da. Da. Cu ochii închiși, îi văd jucând în fața mea. Și eu îi cam copiez, dar cu mijloacele mele.

C.P.: *Ați avut roluri față de care v-ați apropiat cu greutate, ați considerat că nu le-ați putea realiza... și până la urmă le-ați realizat?*

V.C.: Că nu le-aș putea realiza? Nu, niciodată. M-am apropiat cu teamă de ele, dar că nu le-aș putea realiza... n-a fost cazul, pentru că nu m-am băgat în așa ceva. Am jucat paisprezece roluri shakespeariene... de două ori am jucat *Othello*, am jucat de două ori *Petrucchio*, am jucat *Lear*... dar mai sunt roluri din Shakespeare de care sunt convins că nu mă pot apropia. Și nici n-am încercat s-o fac.

C.P.: *Bine, pot să-mi închipui că nu v-ați apropiat de un* Puck, *dar de un* Caliban *v-ați fi apropiat.*

V.C.: De un *Caliban*, poate că da. De un *Coriolan* m-aș fi apucat.

C.P.: *L-ați interpretat pe* Macbeth. *Cum a fost?*

V.C.: E un rol foarte greu. Dar aici te lupți mai mult cu o prejudecată. Se spune că piesa este blestemată. Nu cred în asta. Am avut ghinionul să am o parteneră care nu se ridica la înălțimea rolului... nu contează

cine. Dar am avut fericirea să lucrez cu o mare scenografă, Florica Mălureanu. *Macbeth*-ul pe care l-am făcut noi, era exact în stilul în care montează astăzi Purcărete. Adică era un spectacol foarte vizual. Păcat că n-a putut fi dus la Bucureşti, să fie văzut...

C.P.: *Ce v-a legat de Craiova?*

V.C.: Sincer, apropierea de televiziune, apropierea de cinematografie. Eu am douăzeci şi şase de roluri principale în film jucate... ca să pomenesc numai *Stejar, extremă urgenţă*, *Patima*, *Gustul şi culoarea fericirii*, *Dacii... Dacii,* asta a fost în '64. Aşa a început colaborarea mea cu cinematografia. Pe urmă cu televiziunea, datorită unui foarte bun prieten de-al nostru – Dumnezeu să-l odihnească, Petre Sava Băleanu – care a fost un mare regizor şi animator de teatru. M-au reţinut la Craiova relaţiile cu colegii mei. Dar în special m-a reţinut căldura publicului. Nu întâmplător, Craiova va sărbători în acest an 150 de ani de la înfiinţarea teatrului. Are public de teatru. Este un public exigent, cunoscător, bun. Şi nu este puţin lucru să ştii să joci în faţa unui public cunoscător, un public care te preţuieşte, care te salută pe stradă a doua zi cu veneraţie, cu bucurie, cu dragoste. Nu e puţin lucru.

C.P.: *Care ar fi mesajul dumneavoastră artistic pentru tinerii anului 2000?*

V.C.: Vă spun acum exact ce mi-a spus mie un coleg mai în vârstă, poet şi bun actor, Barcaroiu, care m-a întrebat dacă iubesc această meserie. I-am răspuns că-mi place meseria, că o iubesc şi mi-a spus: „dragul meu, e un drum presărat cu trandafiri; dar singura floare care te respinge atât de brutal este trandafirul, pentru că are ţepii ăia, are spinii pe care n-ai cum să-i ocoleşti". Deci, această meserie a noastră pe care tinerii pornesc, e un drum cu trandafiri, dar şi cu foarte mulţi spini. Dacă nu sunt pregătiţi pentru ea, sufleteşte în primul rând, ca să îndure toate vicisitudinile care apar, dacă nu sunt pregătiţi fizic, nu vor reuşi.

C.P.: *Chiar să sângereze...*

V.C.: Chiar până acolo. Eu am sângerat, şi la propriu şi la figurat. Eu am fost bolnav în '52 de tuberculoză, am avut o cavernă cât fundul paharului. Şi asta din cauză că am jucat în frig şi am răcit... pe la Anina, prin coclauri... în deplasări care se făceau cu camioane, decorul la mijloc şi pe banchete actorii, stânga, dreapta, care ţineau decorul, ca să nu cadă peste ei. În bătaia vântului, a zăpezii şi a ploii. Condiţii foarte grele. Să fie pregătiţi pentru condiţiile astea grele pe care viaţa le poate pune în faţă şi atunci, la sfârşit, vor putea spune: „N-am trăit degeaba".

C.P.: *Cum cred că spuneţi dumneavoastră, acum.*

V.C.: Da, eu aşa spun. Cred că n-am trăit degeaba. Am dat un interviu undeva, unde spuneam că dacă ar trebui să iau viaţa de la început, cred că m-aş face doctor veterinar. Pentru că iubesc foarte mult animalele. Iubesc foarte mult animalele pentru că... cunosc foarte bine oamenii.

C.P.: *Mulţumesc. Mult succes, mulţi ani pe scenă!*

V.C.: Eu vă mulţumesc foarte mult. Vreau să mai spun o frază... Cred că, la ora actuală, dintre actorii peste şaptezeci şi cinci de ani care mai joacă, este Radu Beligan, faţă de care am un deosebit respect, sunt Ion Lucian, Colea Răutu... şi Vasile Cosma. Ăştia mai joacă. Le mulţumesc!

Constantin Paraschivescu

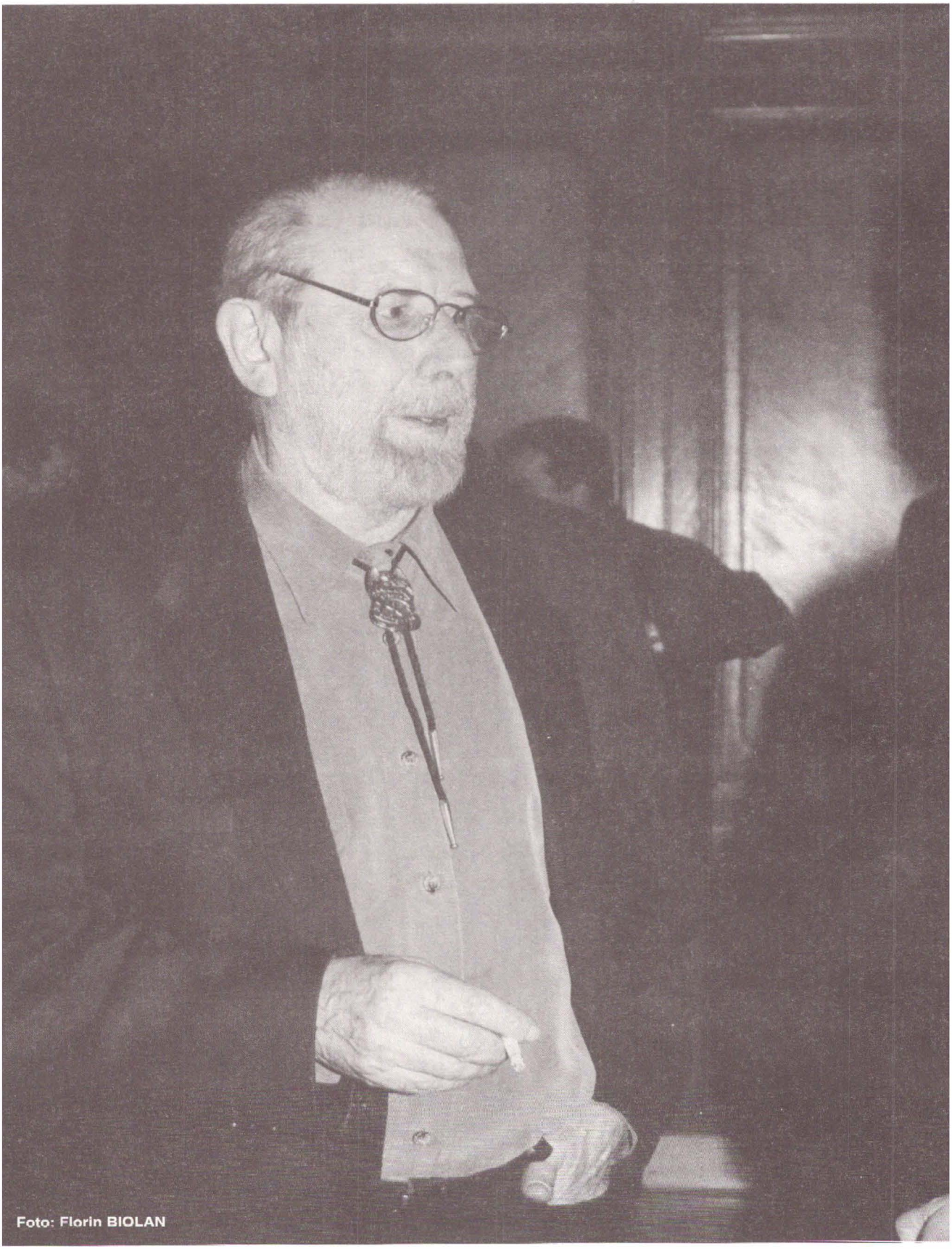


Foto: Florin BIOLAN

Iosif NAGHIU

„Eu mi-am apărat piesele de mistificări, și piesele m-au apărat pe mine de mistificare"

Maria Sârbu: *Domnule Iosif Naghiu, sunteți un scriitor care nu poate trăi fără teatru. Dacă ați ști că teatrul adevărat s-ar stinge, ați scrie mai departe piese?*

Iosif Naghiu: Permiteți-mi să pun întrebarea aceasta sub semnul unei relativități temperate, pentru a nu mă afla în ipostaza unui personaj dramatic și insolit totodată. În fond, de ce n-aș putea trăi fără teatru? Mitul posesiv al damnării este specific poeților. Teatrul este o îndeletnicire mult mai vioaie, mai imprevizibilă: scrii un text, vin niște actori talentați să-i dea viață și, după premieră, criticii se grăbesc să remarce viziunea regizorală. Dar mergând mai departe pe firul întrebării, mă întreb cu aceeași inocentă uimire: de ce să se stingă teatrul adevărat? Ca să renască – vorba lui George Banu – cu o și mai mare putere incendiară-n memorie? Iar cărțile de căpătâi ale teatrului să se transforme din niște plicticoase și prăfuite tomuri ascunse în biblioteci, într-un adevărat triumf al științelor medicale în domeniul revigorării spirituale, inundând cabinetele medicale și vânzându-se pe sub mână în farmacii? Ca să creeze imboldul nestăvilit al acelui „totul de la-nceput", indiferent la contestația noilor generații „alternativiste" de creatori? Iată de ce, măcar din acest punct de vedere, cred că pot trăi fără teatru, și, slavă Domnului, formula algoritmică a numirii directorilor din instituțiile românești de cultură mă ajută din plin să fac asta.

M.S.: *Scrieți teatru de peste 35 de ani; se împarte creația dumneavoastră pe anumite etape sau ați fost un autor constant?*

I.N.: Mărturisesc că aici m-ați prins în capcană. Într-adevăr, scriu teatru de 35 de ani, sunt autorul a circa 20 de piese și multe altele scurte și n-am ajuns nici academician-doctor-docent, nici moderator de dezbateri TV, nici profesor de aerobică, ceea ce presupune că îmi place ce fac. Deși teatrul este o capcană continuă, intri în el tânăr, încrezător și în cazul în care mai ieși din pădurea aceasta de arbori ai vieții, care se numesc Shakespeare, Cehov, Ibsen sau Pirandello, îți dai seama că ți-ai încercat zadarnic puterile cu niște fantasme de neatins. După acest *vae victis*, nu știu dacă mai este cazul să vorbim de „etapele" de creație. Conștiente sau subconștiente, ele au răspuns totuși ca un scut de protecție la jocul de-a șoarecele și pisica istoriei. Îmi amintesc, am și susținut undeva cu orgoliu, „eu mi-am apărat piesele de mistificări și piesele m-au apărat pe mine de mistificare". Într-o lume a neîncetatelor mistificări. Cu fiecare etapă, cu fiecare plan cincinal trebuia luat totul de la început, trebuia ridicat un alt zid de protecție. Din cauza asta n-am putut fi un autor constant și am scris când în cheie absurdă, când în cheie realistă. N-o spun ca pe o scuză. Ca să folosesc o replică a unui personaj de-al meu care mi-a fost în mare parte și mentor, „față de secolul ăsta n-am de ce să mă scuz, l-am prevenit, mi-am făcut datoria".

M.S.: *Pentru că tot suntem la intersecția dintre secole și milenii, cred că aveți făcut și un bilanț al activității dramaturgice. Câte piese au urmat de la debutul cu* Celuloid*?*

I.N.: Nu pot face enumerări școlărești. După ce le-am scris, nu de puține ori am senzația înstrăinării față de piesele mele. Ba, uneori, mă și minunez când un regizor îmi cere acordul să le monteze. Adevărul e că regizorii se tem, nu de puține ori, de explicațiile autorilor. Ei au o fire pragmatică și cred cu tărie că orice text este proză, iar poezia nu poate fi decât vizuală. E posibil să fie așa, dar nu în România, unde avem nu doar poeți remarcabili, ci și mulți iubitori de poezie. Dar să revenim. Din cele 20 de piese amintite mi s-au jucat o treime. La o socoteală contabilă ar trebui să însemne, la 5 ani, o piesă. Motivele pentru care am fost solicitat rareori înainte de '90 se cunosc. În perioada aceea, a unei autoizolări voluntare, eretice, am scris *Ambasada iubirii*, *A treia caravelă*, *Mireasa enormă*, *Fereastra*. Aș putea spune că atunci am avut perioada cea mai propice creației. Eram tânăr și îndârjit. Refuzam teatrul, scriind în continuare teatru. Și nu fac o figură de stil. În afara câtorva cafenele, unde îmi petreceam diminețile în stilul vechii boeme, nu mai întâlneam decât trei sau patru apropiați.

M.S.: *În ce măsură ați reușit să vă apărați textele în perioada cenzurii și cum a evoluat activitatea dumneavoastră în ultimii zece ani?*

I.N.: Cum a evoluat activitatea mea din ultimii zece ani? Ca să răspund cu vorba cuiva: într-o perplexitate continuă. Scrisesem vreme de 25 de ani împotriva curentului, în ciuda acestui fapt am avut uși deschise la Ciulei, Lovinescu sau Beligan. Ca după decembrie '90, să descopăr că teatrele „Bulandra", „Nottara" și Național sub noii directori – Caramitru, respectiv, Mașek, Purcărete, Andrei Șerban – nu îmi mai sunt accesibile. Și măcar dacă s-ar fi schimbat criteriile estetice. Dar motivele acestor directori erau aceleași cu ale vechilor comisari culturali; teatrul meu era prea poetic, iar publicul aștepta de la dramaturgii români piese de actualitate și comedii.

M.S.: *Cum caracterizați adversitatea dintre teatru și dramaturgii români contemporani și în ce mod ar trebui stabilit un echilibru între autor și regizor, ca aceștia să colaboreze, să-și unească ideile pentru un teatru de calitate?*

I.N.: Termenul de adversitate mi se pare nepotrivit. El presupune antinomii de natură estetică, umană, competițională, or, ele ar trebui rezolvate pe scenă și nu în afara ei. De fapt, unii dintre regizorii noștri de vârf preferă să lucreze cu „morții comozi", adică, arborii falnici de care vorbeam, și pe care nu mai trebuie să îi arate, se văd și de la mare distanță. De fapt, nici nu-i arată, ci numai îi colorează ca pe o planșă, ca pe o carte cu ilustrații. Cuvintele, replicile sunt exprimate mai mult cu mijloacele dansului, pantomimei, mișcării. Adică, altfel. Îmi amintesc că la începuturile vestitului teatru absurd, Eugène Ionesco nota că teatrul său îi surprindea și contraria pe regizori, care nu înțelegeau de ce ar trebui să aducă pe scenă cincizeci de scaune. Azi teatrul modern a ajuns atât de departe, încât uimirea unor regizori apare atunci când primesc o piesă cu cincizeci de pagini scrise în loc de cincizeci de scaune.

M.S.: *Cum priviți teatrul postmodernist?*

I.N.: Eu am fost etichetat de Everac, Baranga și alții, autor modernist. Ar trebui să susțin ca atare că postmodernismul (prin absența conflictului și tehnica dilatării) este un modernism de post. Dar nu exclude conflictul, psihologia, tipologia, chiar dacă sunt mai arhetipale, doar că, au un alt tip de dispunere.

Simplificând, aş putea spune că arată ca un nou tip de bucătărie americană, aşezată într-un salon de primire, într-o sufragerie, ca gătitul să fie mai la vedere. Părăsind teritoriul riscant al unor asemenea definiţii, eu nu îmi impun o anume regulă, o anume filosofie a scrisului. Unele personaje sau situaţii le descriu realist, altele le exagerez la modul absurd sau poetic. Am scris, de exemplu, o piesă ciudată despre mineri, *Frunzele amăgitoarei neputinţi*, atât de naturalistă încât n-am mai putut-o salva decât cu mijloacele miraculoase ale fantasticului. Pot spune chiar că mă bucur de faptul că nu sunt prizonierul unei formule unice, chiar dacă în mediile critice această inconsecvenţă ar putea dăuna imaginii mele ca dramaturg.

M.S.: *Creaţi personaje gândindu-vă la anumiţi actori, care le-ar putea interpreta?*

I.N.: Când ai mari actori la îndemână, nu se poate ca la un moment dat să nu te influenţeze. Am scris *Hotel Corona* pentru marele George Constantin, iar *Misterul Agamemnon* parcă mi l-a dictat Caragiu. De altfel, în stadiul încă tulbure al creaţiei, apariţia printre rânduri a unor asemenea monştri sacri limpezeşte multe dintre ezitările inerente.

M.S.: *Ce regizori au fost mai apropiaţi de piesele dumneavoastră?*

I.N.: Regizorii anilor '60–'70. Ciulei a scris despre piesele mele, Crin Teodorescu m-a susţinut, Cernescu, Moisescu, Sanda Manu, Moni Ghelerter, Ion Cojar, Cătălina Buzoianu, Florin Fătulescu, Tudor Mărăscu mi-au montat *Absenţa*, *Gluga pe ochi*, *Într-o singură seară*, *Valiza cu fluturi*, *Misterul Agamemnon*, *A treia caravelă*. Cu toţi m-am înţeles, cu toţi am avut de împărtăşit câte un mic secret, o bucurie, de la toţi am învăţat câte ceva. Şi sper că şi ei de la mine.

M.S.: *Cum credeţi, după ce criterii sunt alese astăzi piesele româneşti pentru a fi puse în scenă?*

I.N.: Nu ştiu. Sau nu vreau să ştiu. De ce să tragem iarăşi cu ochiul la repertoriile din ultimii ani? De ce să ajungem încă odată la concluzia falsă că singurul criteriu valabil a fost acela al alegerii pieselor neromâneşti? Înainte, comanda politică, cenzura ideologică de tip orwellian declanşa în unii dintre noi, dramaturgi, regizori, actori, o stare de spirit rebarbativă, contestatară, o rezistenţă şchioapă, dar totuşi, esopică, deci tot a folosit la ceva. Azi, dramaturgii nu mai au prieteni în teatre, nu mai au cu cine se alia, nici măcar nu mai sunt contestaţi nominal, ci laolaltă, în grup, la pachet. Deci, cred că în loc de asemenea tribulaţii obositoare, inutile, dacă s-ar aloca din bugetul teatrelor, al spectacolelor un procent de 20–25 la sută în folosul dramaturgiei naţionale, a pieselor româneşti, problema s-ar rezolva cât se poate de simplu. Dar cine mai are nevoie în aceste zile confuze, haotice de o soluţie logică, simplă?

M.S.: *Domnule Naghiu, care este şansa traducerii în alte limbi a dramaturgilor români de aici, de acasă, şi cum priviţi atunci când se spune că eşti recunoscut în ţară după ce eşti apreciat în străinătate.*

I.N.: De la Eugène Ionesco încoace (dacă nu chiar de la Ciprian şi Sebastian), dramaturgia românească de valoare a înaintat pe o puternică vână poetică (Mazilu, Sorescu, Solomon, Vişniec, Gârbea, Zografi). Genul acesta de teatru, n-are hotare. Dar cred că un dramaturg român trebuie să se impună mai întâi în faţa propriului public. Înainte de a fi ambasador al culturii în străinătate, trebuie să fie cunoscut în propria ţară.

Maria Sârbu

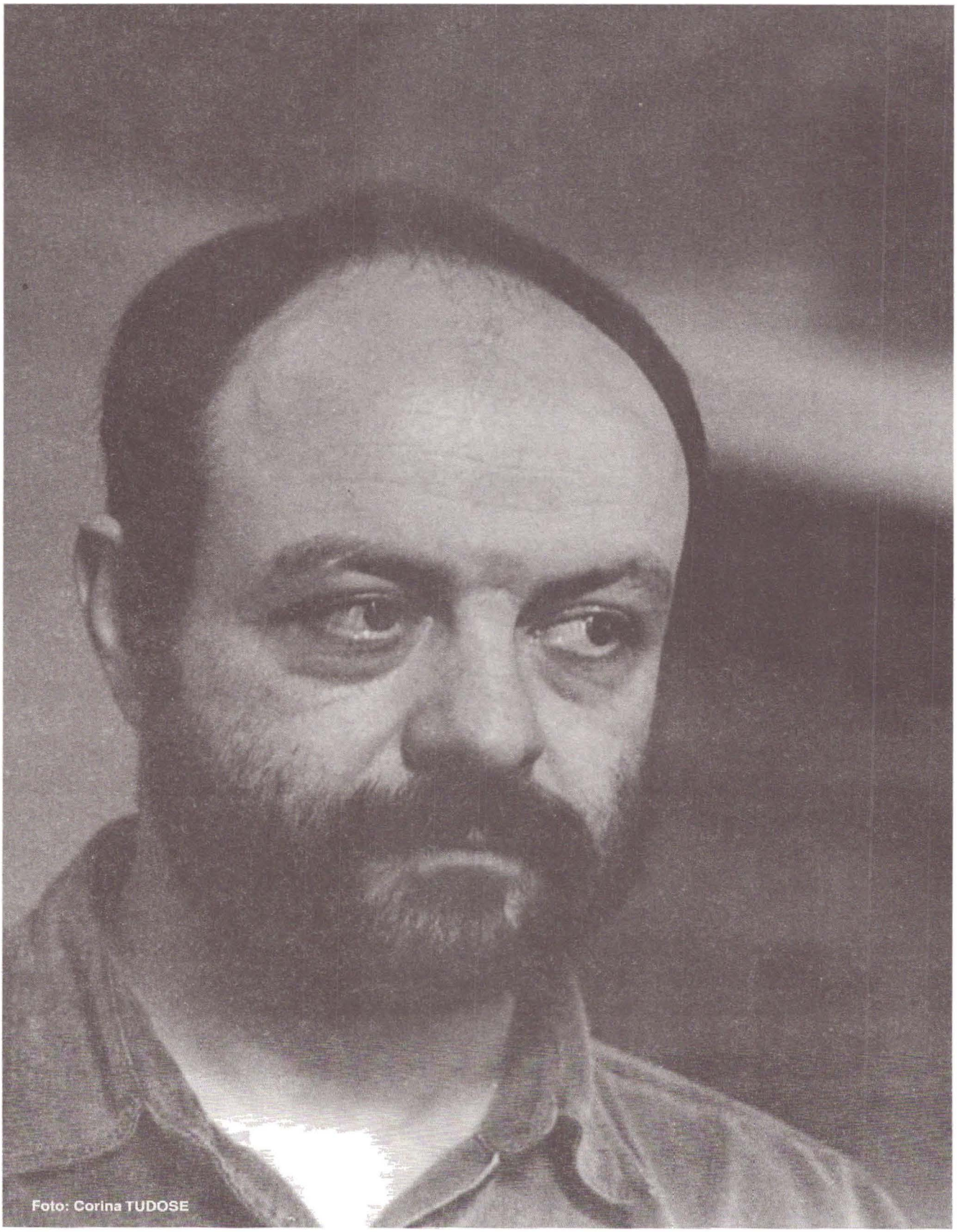


Foto: Corina TUDOSE

Tompa GÁBOR

„Universul teatral sumbru nu poate fi mai întunecat decât viaţa însăşi"

Delia Voicu: *Aţi interpretat rolul lui* Hamm *din* Sfârşit de partidă *de Samuel Beckett, ultimul succes al Teatrului Maghiar din Cluj. Cum a fost experienţa de actor al propriei dumneavoastră montări?*

Tompa Gábor: Aş putea să scriu un jurnal ciudat cu gândurile care m-au străbătut în timpul reprezentaţiilor. Nu am reuşit încă să dizolv complet ipostaza de regizor şi am trăit, astfel, o stare dublă, aceea de a urmări spectacolul dinăuntrul ca şi din afara lui. Îmbolnăvirea lui László Gerö, interpretul principal, m-a obligat să-i preiau rolul. Era unica soluţie pentru ca *Sfârşit de partidă* să se mai poată juca. Dar cred că interpretarea acestui personaj orb, imobilizat într-un cărucior de invalid, este şi o pedeapsă pentru neastâmpărul meu din timpul repetiţiilor. Din acest punct de vedere, prima mea experienţă de actor este destul de dificilă.

D.V.: *Tot o primă experienţă este şi colaborarea cu actriţa Mende Gaby care a împlinit, de curând, 50 de ani de carieră profesională. Vă întâlniţi, pe scenă, într-un univers al suferinţei şi al înstrăinării, propria mamă. Ce sentimente aveţi jucând împreună?*

T.G.: Trăim pe scenă o situaţie reală care-mi dă mari emoţii. Alături de mine, într-o pubelă, se află, într-adevăr, chiar mama. E bizară această „întâlnire" a noastră, în pragul anului 2000, într-un spectacol în premieră la noi; s-au împlinit, recent, zece ani de la moartea lui Beckett... Toate acestea, adunate, intensifică miza montării.

D.V.: *În creaţiile dumneavoastră de până acum, aţi subliniat comicul, evitând atmosfera sumbră şi apăsătoare, atât de frecventă în teatrul absurd. V-aţi ferit cumva de tautologie?*

T.G.: Ceea ce mi s-a părut comun pieselor montate de mine a fost acest clovnesc, pe care l-am simţit în subtext. Beckett vorbeşte despre tragicul existenţei, prezent – din moment ce ne-am născut şi, inevitabil, vom muri – dar universul teatral sumbru nu poate fi mai întunecat decât viaţa însăşi. Dacă n-am avea umor, viaţa ar deveni, probabil, de nesuportat. Relaţiile dintre oameni, dragostea, prietenia, aşteptarea sunt foarte importante. Pentru ele merită să trăieşti. Teatrul absurd este, în profunzimea sa, optimist, chiar dacă uneori pare a înfăţişa catastrofa. Apocalipsa s-a petrecut, deja, în fiinţa umană, însă ne pregăteşte, cred, pentru Apocalipsa cea mare. Piesele lui Beckett, de exemplu, arată că viaţa trebuie să se învârtească în jurul iubirii de semeni şi trebuie să pornească tot din iubire, ca orice creaţie. Piesele lui

sunt jocuri de supraviețuire, jocuri clovnești, uneori, numere de circ, între personaje care nu pot trăi decât împreună.

D.V.: *Anul 1999 a fost un an al „debuturilor". Ați obținut, cu primul dumneavoastră film, Marele Trofeu la Festivalul cinematografic de la Salerno.*

T.G.: Nu-mi dau încă seama de semnificația acestui premiu. Este, oricum, o reîntoarcere la prima mea dragoste, cinematografia. Profesiunea mea prioritară rămâne, totuși, teatrul. Experiența în film mi-a folosit și în încercarea mea de a-mi reînnoi mijloacele de expresie.

D.V.: *Ca director al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, ce planuri aveți?*

T.G.: Proiectul major este construcția Sălii Studio. În toamna anului 2000, vom organiza o săptămână în memoria marelui regizor György Harag care ar fi împlinit 75 de ani. Se împlinesc, din păcate, și 15 ani de la moartea lui. Vom invita aici spectacole ale teatrelor în care el a realizat mari creații. Aș mai vrea ca trupa să-și mențină nivelul artistic ridicat la care este acum.

Delia Voicu

BOGDAN ZSOLT
și
TOMPA GÁBOR

Foto:
Florin
BIOLAN

HORAȚIU MĂLĂELE

Horaţiu MĂLĂELE

„Sunt interesat de oamenii care vin la teatru, de natura lor, de mobilitatea lor intelectuală"

Horaţiu Mălăele s-a născut la Târgu Jiu, pe 1 august 1952. A absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti în 1975. A debutat pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ în *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni. De-a lungul anilor a întruchipat personaje importante în spectacole precum *Karamazovii* după Dostoievski, *Scapino* după Moliere, *Sinucigaşul* de Nikolai Erdman, *Unde-i revolverul?* de Görgey Gábor la Teatrul „Nottara", *Mincinosul* de Goldoni la Teatrul Odeon. Harul său de artist nu se manifestă doar pe scenă, ci şi în grafica satirică sau în pictură. Nu demult, a deschis atelierul de caricatură „Ho şi Mi", pe strada Jules Michelet din Bucureşti, în spatele Teatrului „Nottara". Gabriel Gárcia Márquez şi muzica clasică sunt două dintre marile sale pasiuni. În actualul sezon teatral, stagiunea 1999–2000, joacă în spectacolele: *Puricele* de Georges Feydeau şi *D'ale* după *D'ale carnavalului* de Caragiale la Teatrul „Nottara"; *Şase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello şi *Cafeneaua* de Sam Bobrick şi Ron Clark la Teatrul „L.S. Bulandra"; *Lecţia* de Eugen Ionescu pe scena Teatrului Foarte Mic – o producţie realizată de Theatrum Mundi; la Teatrul de Comedie se joacă *Pălărla* după Eugène Labiche în regia sa. În prezent, pregăteşte spectacolele: *Podul* după piesa *Podul sinucigaşilor* de Paul Ioachim la Teatrul Naţional din Bucureşti şi *Doi gemeni veneţieni* de Goldoni, în regia lui Vlad Mugur, la Teatrul „Nottara".

Costin Manoliu: *În ultimii ani ați câștigat de două ori Premiul pentru cel mai bun actor al stagiunii la Gala Premiilor UNITER. Aceste premii au influențat nivelul la care sunteți plătit ca actor?*

Horațiu Mălăele: S-ar putea, nu-mi dau seama. Actorii domnesc încă într-o nefericită paupertate și oricât de mulți bani ar câștiga tot nu este suficient. Premiile au importanța lor fastă pentru că îți dau sentimentul că ceea ce ai făcut nu e în zadar și că ții pasul cu vremurile tale. Sunt binevenite și în măsura în care există un efort financiar din partea celor care ți le dau și atunci lucrurile devin mai luminoase.

C.M.: *Apreciați mai mult succesul de public sau cel de critică, de presă?*

H.M.: Nu am fost interesat niciodată de succesul de critică. Nu am făcut spectacole pentru critică. Evident că mă interesează ce scriu criticii de teatru despre mine, despre spectacolele mele, pentru că într-un fel ei sunt colegii noștri. Să-i iubim, cum spunea Nichita Stănescu, pentru că altceva nu știu să facă. Sunt interesat de oamenii care vin la teatru, de natura lor, de mobilitatea lor intelectuală, de felul cum percep un spectacol de teatru; eforturile mele se îndreaptă spre publicul meu.

C.M.: *Fără îndoială că popularitatea dumneavoastră se datorează înzestrării pentru comedie. Care sunt acele daruri fără de care un actor nu poate fi actor de comedie?*

H.M.: Eu n-am tânjit să fac neapărat comedie. Am fost distribuit în multe roluri în care există o combustie comică. Le-am primit ca atare și m-am bucurat de ele, așa cum publicul s-a bucurat de ele. Cred că în afară de niște date tehnice, un actor de comedie, un actor în general, trebuie să aibă har, iar harul vine de undeva, dintr-o dumnezeire, dintr-un loc greu de pătruns sau, cum spunea Petru Creția, dintr-o taină. Sunt actori care au trecut prin aceeași școală, au avut aceiași profesori și totuși, unii sunt buni, alții sunt senzaționali. Asta ține de harul celui care slujește această artă, arta actorului.

C.M.: *Vi s-a întâmplat ca unii dintre colegii dumneavoastră să refuze anumite roluri în spectacole în care ați jucat, pentru a nu fi puși în umbră, pentru a nu fi eclipsați de Horațiu Mălăele?*

H.M.: S-a întâmplat și așa ceva, dar este irelevantă chestiunea. S-ar putea ca aceia care au procedat așa să fi greșit. Nu știu. E un joc al întâmplării. Arta actorului, la rândul ei, stă sub semnul ambiguității. De multe ori e foarte greu de spus dacă ai făcut bine atunci când ai refuzat un rol.

C.M.: *Uneori, simpla dumneavoastră apariție pe scenă declanșează râsul sau alte reacții umorale. Vi s-a întâmplat să fiți deranjat de reacțiile publicului?*

H.M.: Da, de multe ori. Fie că publicul nu era la înălțimea spectacolului, fie că spectacolul nostru nu era la înălțimea publicului. În astfel de cazuri, unul îl deranjează pe celălalt.

C.M.: *Se spune că actori ca Radu Beligan, în tinereţe, sau mai târziu Toma Caragiu, într-un spectacol precum* Lungul drum al zilei către noapte *de Eugene O'Neill, au avut reacţii neadecvate din partea publicului în momentul în care au vrut să joace dramă, pentru că publicul îi cunoştea şi îi iubea graţie rolurilor comice. Aţi trăit această experienţă, cea a reacţiilor nepotrivite?*

H.M.: Nu. Eu am avut prilejul să fiu un apropiat al lui Toma Caragiu în anii '70 şi pot spune că a făcut un rol mare în spectacolul cu *Lungul drum al zilei către noapte*. Poate că au fost cazuri izolate de spectatori care n-au înţeles imediat că era vorba de o dramă. Adevărul e că puţină lume îl ştie pe Toma Caragiu din spectacolele de teatru. Cei mai mulţi îl ştiu din creaţiile lui de la televiziune. În teatru, Toma a jucat în spectacole imense. În *Revizorul* de Gogol, de exemplu. Era imposibil să nu râzi, după cum era imposibil să râzi în foarte multe momente ale acelui spectacol realizat de Lucian Pintilie la Teatrul „L.S. Bulandra". După părerea mea, Toma Caragiu şi George Constantin au constituit un binom titanic în istoria teatrului românesc. În ceea ce mă priveşte, eu am jucat la Piatra Neamţ un rol de un dramatism spăimântos. Nu-mi amintesc ca cineva să fi râs. Apoi, la Teatrul „Nottara", am jucat *Smerdiakov* în *Karamazovii* după *Fraţii Karamazov* de Dostoievski, în regia regretatului Dan Micu. N-am avut parte de reacţii neadecvate.

C.M.: *De ani buni sunteţi tentat şi de regia de teatru. De ce aţi simţit nevoia să coborâţi de pe scenă?*

H.M.: Nu am făcut regie de teatru cu temeinicia unui regizor angajat, ci numai în momentul în care citind un text am văzut lumina unui spectacol. E adevărat că în ultimul timp spectacolele montate de mine au avut o anumită frecvenţă, dar nu sunt chitit în a face regie acolo unde nu mă pricep.

C.M.: *N-aţi fost mulţumit de regizorii cu care aţi lucrat?*

H.M.: S-a întâmplat şi acest lucru. Adevărul e că îmi place regia de teatru foarte mult şi atunci când un regizor vine cu un caiet de regie ferm şi pot să-l ajut, o fac cu mare plăcere. Am lucrat cu regizori foarte mari.

C.M.: *Ce directori de scenă v-au plăcut?*

H.M.: La începutul carierei mele a fost Valeriu Paraschiv, un bun prieten de-al meu care a plecat în America şi locuieşte acum la Chicago. Am lucrat mult şi eficient cu marea regizoare Cătălina Buzoianu. Am lucrat bine cu Dan Micu şi cu o imensă plăcere cu Vlad Mugur, de la care am învăţat lucruri minunate.

C.M.: *În cinematografie aveţi vreun proiect?*

H.M.: Am terminat trei filme. Un lung-metraj în colaborare cu francezii, care în varianta românească se va numi *Ţăcăniţii*. Un altul regizat de Mircea Daneliuc, intitulat *O gaură în gât*. De asemenea, un film al cărui titlu este *În fiecare dimineaţă Dumnezeu ne sărută*, realizat de regizorul iugoslav Saşa Dragin.

C.M.: *În lumea teatrului se vorbeşte despre un posibil* Hamlet *cu Horaţiu Mălăele în rolul titular.*

H.M.: S-ar putea să fie doar o umbră. Poate se va întrupa.

Costin Manoliu

TEATRUL DIN MEMORIE

Anna HALASZ

Tema con variazioni: DANTON

În stagiunea trecută, *„1794"* de Alexandru Darie a fost considerat cel mai bun spectacol – un spectacol plin de fantezie, de cutezanță, de fum și de decibeli de artilerie, care acopereau fără voia regizorului valorile de gândire și de interpretare actoricească a textelor alese. Poți fi combătută de oricare admirator al spectacolului, dar dacă faci un spectacol *coupé* din Georg Büchner, Peter Weiss și Camil Petrescu, dai producției un involuntar caracter de „Revista presei". Trei autori din trei epoci și trei culturi diferite au idei și mesaje diferite despre Marea revoluție franceză sau conflictul dintre Danton și Robespierre, din care nu poți face ghiveci fără pierderea esenței căutate. Tensiunea conflictuală dintre scriitori și regizori privind mesajul posibil pentru contemporaneitate al unui fapt istoric a produs în deceniile '70–'80 rezultate neprevăzute. Să începem cu trădarea lui Camil Petrescu pe scena Naționalului, cu lungile texte obligatorii, conform „liniei partidului", transmise prin megafon peste acțiunea piesei în mod inadmisibil castrată. Soluția diametral opusă a încercat-o cu succes Andrzej Wajda, chiar de două ori: o dată la un teatru din Cracovia, care, de altfel, a venit în turneu la București, și o dată în filmul realizat la Paris (1982), amândouă pe baza piesei din anii '40 a Ladislawei Przybyszewska, scriitoare de profundă convingere comunistă – ca atare, o absurditate printre polonezi. Ținându-se disciplinat de textul autoarei, Wajda contraargumenta prin: personalitatea actorilor – mititelul, neuroticul și genialul Wojciech Pszoniak, într-un *Robespierre* frământat și lipsit de siguranță interioară, și Gérard Depardieu, un *Danton* debordant de cuceritor, fermecător în degajarea și aparenta sa neseriozitate; oamenii străzii, muți și timorați; comportamentul, vai!, atât de cunoscut al jandarmeriei – iertați-mă pentru metafora ironică: *gens d'arme*, oameni cu arma față-n față cu poporul dezarmat și vulnerabil; găselnița genială, ca grupul lui *Danton* să fie jucat de actori francezi și grupul lui *Robespierre* de polonezi, care cunoșteau pe propria piele atitudinea dură a celor din jurul unei puteri similare cu dictatura lui *Robespierre*; de exemplu, acel *Couthon* – biet paralitic, în scaunul său cu rotile, pus în mișcare cu o manivelă întoarsă mai mult cu ura, decât cu mâna – citând inconștient, ca o tristă bătaie de joc, vorba lui *Danton* din scena premergătoare execuției la Camil Petrescu: „dacă aș putea să-mi las picioarele lui *Couthon*, iar lui *Robespierre*, ceea ce n-a primit de la tatăl său, poate ar ieși ceva din revoluția asta" (am citat liber – *n.a.*). Înverșunarea unei clase politice handicapate fizic, spiritual și moral la cârma celei mai importante revoluții din istorie a fost surprinsă de Camil Petrescu cu 60 de ani înainte de Wajda și în consens cu el, fără ca regizorul să-l fi citit. Dar la apariția filmului, cam un subcontinent și jumătate era deja târât înainte (!!!) cu manivela scrâșnită a lui *Couthon*. În sfârșit, lovitura de grație: superba

sală cavalerească a Conciergeriei transformată într-un lagăr de concentrare nazist, cu priciuri suprapuse și cu câinii-lupi dresați drept arme vii ale SS-iștilor! Și când crezi că nu mai suporți, mai urmează o superlovitură de grație: nepoțelul timorat al lui *Robespierre* este pus să-i recite pe de rost unchiului *Maximilien* „Declarația drepturilor omului", în timp ce *Danton* este dus la ghilotină.

Przybyszewska, cu tot textul ei respectat, a fost învinsă. Regizorul ar fi putut să ecranizeze și piesa despre *Danton* a lui Romain Rolland – dar ținta în care lovește – a fost angajarea pro-*Robespierre*-iană a întregului sistem de putere comunist, cu cultul intransigenței ca scop în sine, identificarea curajului și principialității cu refuzul deschis al omenirii. Przybyszewska a murit cu decenii înainte de instaurarea puterii comuniste. Poate și ea s-ar fi trezit, ar fi ajuns la pușcărie, ca atâția comuniști idealiști, de care propriii lor tovarăși și-au bătut joc. Dar Wajda aparține generației lucidității, care a combătut cinismul puterii cu propriile tradiții cu care s-a mândrit comunismul.

Ad vocem Romain Rolland: în piesele sale despre revoluție nu se urlă: el știa, că lucrurile cele mai importante, decisive, măreț sau cumplite au fost spuse *sottovoce*. Ca să fie înțelese. Și cea mai frumoasă piesă a sa este *Jocul dragostei și al morții*, cu numai patru personaje: *Lavoisier*, tânăra sa soție, tânărul girondin, pe care-l salvează cu *passe-partout*-ul adus de comisarul *Lazaire Carnot*, ce-și folosea puterea să ajute unde poate și el; cel mai tragic personaj dintre toți, care a supraviețuit revoluției și epocii lui Napoleon, ca pe urmă, restaurația să-l trimită să moară pe Insula Diavolului...

O piesă intimă, despre dragoste și sacrificiu din dragoste, despre disprețul gloatei față de intelectuali, mai mortali decât ghilotina...

Și undeva ei înșiși, intelectualii, erau răspunzători. Eseistul maghiar Szerb Antal remarcă în cartea lui despre drumul societății franceze către revoluție, *Colierul Reginei*, că marii oratori nu erau setoși de sânge, le plăceau doar cuvintele sângeroase și prea târziu și-au dat seama că ele duc direct la fapte sângeroase... Ceea ce m-a uluit, citind o culegere din „Monitorul" anilor revoluției cu stenograma dezbaterilor din Convenție: aleșii poporului se învinuiau reciproc și se trimiteau unul pe altul la eșafod pentru ce au spus de la tribună, interpretând cuvintele, tot reciproc, ca trădare. Nici o faptă, nici o acțiune. Doar contraziceri, nevinovate în fond, care duceau la procese de intenție – și pentru atâta lucru se murea! Nu s-a găsit un singur cap lucid, care să-i trezească din nebunia asta fără substanță! Singurul erou adevărat printre ei era *Sieyes* care, întrebat ce a făcut în lunile terorii, a răspuns: „am supraviețuit..."

De fapt, piesa lui Camil Petrescu este cea mai bogată, cea mai bună dintre toate dramele despre *Danton*, dar autorul se luptă și aici cu absolutul, cu imposibilul, piesa fiind mai degrabă un roman foarte dramatic despre revoluție: 150 de pagini, care nu încap într-o seară de spectacol. Asta a permis tăierea ideilor esențiale din replici, cu ocazia spectacolului de la Național pe vremea dictaturii lui Ceaușescu. Textul și așa ciopârțit era foarte lung, fiind împovărat cu discursuri din megafon. Actorii făceau performanțe de viteză verbală... Singurul gest posibil și demn de memoria scriitorului ar fi un spectacol de cinci seri consecutive, cu câte un act pe zi. Și dacă se consideră absurd un astfel de serial pe scenă, ar fi acceptabil pe micul ecran, un mini-serial „de luni până vineri", lucrat și în variantă română, și în variantă franceză. Ar merita efortul. Piesa are multe momente cutremurătoare, absolut inedite, ca soțiile de sansculoți, de muncitori, care le duceau soților timp de o viață mâncarea la locul de muncă, și

acum le-o duc la mănăstirea carmeliților, la masacru – ce muncă grea. Și ce femei îndobitocite, indiferente! Și acel sansculot tânăr, care vine să-l întrebe pe unul dintre prietenii lui *Danton* dacă a păcătuit, ori ba, când i se făcuse milă de una dintre victimele lor, însă fără să ajute, fără să facă ceva pentru acel om – astea erau adevăratele mari probleme ale epocii: ce se petrece în sufletul și conștiința oamenilor?

Nu este cazul să povestesc toată piesa, dar o mai am deosebit de proaspătă în memorie, pentru că am început s-o traduc în maghiară, în toamna lui 1989, și n-am îndrăznit s-o continui. Mă temeam: dacă textul meu ajunge la editură, și apoi pe mâna cuiva la Direcția Presei, îi pot dăuna autorului toți vigilenții mărginiți – pentru că se vor trezi descoperind rezervele explozibile ale textului, și-l vor scoate pe Camil Petrescu din biblioteci, îl vor arde – am ascuns manuscrisul bine și l-am continuat abia în primăvara următoare. Era o experiență tot mai uluitoare. Apariția sansculoților, „control popular" suspicios și obtuz la ședința guvernului majoritar girondin paralizat de spaimă, avea un caracter de mineriadă de-ți dădea fiori. Și nenumărate mici comportamente umane îți aminteau de contemporani, naivi sau cinici. În plus, aveam probleme de limbă, de expresie. Uneori foloseam dicționarul francez-maghiar în loc de cel român-maghiar, amândouă foarte bogate și bune. Problemele de rezolvat apăreau acolo unde retorica francezei și patetica românei se ciocneau de caracterul direct și cu picioarele pe pământ al maghiarei care este foarte riguroasă cu consonanța tuturor elementelor dintr-o metaforă. Metafora românească poate rupe zăgazurile, să se reverse peste mal – dar dacă-l traduceam *ad litteram*, putea să cadă în ridicol. Trebuia să umblu gingaș la aceste fulgere ale spiritului lui Camil Petrescu, să le păstrez printr-o trădare de mare fidelitate... Și ce mă preocupa tot timpul, gândindumă nu la publicare, ci la posibilitatea unui spectacol: ce poate să se întâmple cu superbele paranteze ale scriitorului, care sunt diametral opuse celor practicate de G.B. Shaw, și în general altfel decât indicațiile de autor? Parantezele acestea nu propun „acțiunile psiho-fizice" ale lui Stanislavski, ci dau un rezumat foarte dens al stării sufletești sau gândirii personajului și al expresei trupului, ce derivă din analiză. Iar una dintre ele anticipează poanta tragică a dramei: când *Danton* mobilizează poporul pentru apărarea Parisului de intervenția străină, cere mână liberă în mobilizarea rapidă a tuturor resurselor bănești, însă ministrul finanțelor se codește, tărăgănează – are nevoie de note de plată, de evidențe, de chitanțe – și *Danton* izbucnește: „Dacă salvăm Parisul, nu cumva ne vor sancționa pentru că n-am făcut contabilitate?!"; iar autorul în paranteza lui suspină: nici n-ar visa că pentru asta va fi trimis la ghilotină... Cred că nu se poate face un spectacol fără aceste fulgerări de spirit ale autorului, care nu-i un comentator distant, ci un partener în drama și spectacolul măreț și fioros pe care le surprinde în Marea revoluție franceză. Român hâtru și versat fiind, oricum discipol al lui Caragiale, îl pune pe *Danton* în ultimele minute înainte de execuție să facă rechizitoriul: „Care dintre noi a contribuit la numirea într-un post de mare răspundere pe cei care ne-au condamnat la moarte?" Totul este ca și cu cuvintele sângeroase: la început, când *Danton* tocmai intra în primul cabinet al revoluției, apare din provincie un amărât de văr al lui *Desmoulins*, un biet incompetent, cu „famelie mare", căutând măcar o „remunerație după buget mică", și primește un post formal, o sinecură, fără atribuții: cel de acuzator general. El se numește *Fouquier-Tinville*...

La scena lungă – bogată în caractere și evenimente – a așteptării chemării la ghilotină, mă voi mai întoarce în final, pentru că, în calitate de spectator profesionist, m-a atras ca un magnet, ca o vâltoare, nu numai drama revoluției, dar și drama deschiderii drumului spre scenă a unor texte incendiare pe vremea aceea – anii '60–'70. Ieșirea pe scenă, închisă pe atunci *Danton*-ului lui Camil Petrescu – poate parțial ca un gest de protecție pentru autor și pentru valoarea textului său – era larg deschisă unei valori universale, tocmai redescoperite atunci de mișcarea teatrală europeană: *Danton*-ul lui Georg Büchner, acest geniu precoce al literaturii germane, care după trei piese s-a sinucis la 24 de ani, în 1837. El știa foarte mult despre revoluție și despre sufletul omenesc, având marea ambiție de a ne înfățișa pe amândoi adversarii: *Danton* cel năzdrăvan și Incoruptibilul cel meschin, invidios și măcinat pe dinăuntru de ranchiună, ca două suflete suferinde. Ceea ce nu știa era esențial: n-avea habar de limitele plămânilor actoricești în debitarea unor monoloage nesfârșite, în fond filosofice, și limitele creierului de spectator în încercarea de a contempla, de a-și însuși, de a retrăi monoloagele sale interminabile... Mi se pare, în toată Europa, înscenarea acestui text a fost socotită ca o datorie de onoare, care moare la primul spectacol. Am văzut unul dintre acestea la Teatrul Mádach din Budapesta, teatrul cel mai modern și cel mai intelectual al capitalei ungare. Era singurul spectacol de teatru din viața mea la care am adormit – tocmai în scena-cheie: condamnarea lui *Danton* în Convenție. Cu monștrii sacri cu tot, care o interpretau, scena era anostă, plictisitoare, ca o ședință oarecare la Comitetul Central. Pentru Liviu Ciulei, acest text antiteatral a însemnat cobaiul pentru procedeul de reteatralizare a artei spectacolului.

Scena de la „Bulandra" era un spațiu de joc aproape total lipsit de elementele de stil ale epocii. Doar o față de masă Roccoco, tivită cu beteală de aur – însă un spațiu multifuncțional: la mijlocul scenei se ridica o mică turnantă oblică, care sub latura ridicată ascundea, sau mai degrabă oferea, o miniestradă-studio, care la începutul spectacolului, la masa dată de *Danton*, masca bucătăria și mica armată de slugi, fără de care nici o clasă politică – nici măcar revoluționară – nu poate funcționa. Spre sfârșitul spectacolului, această cavitate a devenit ultima închisoare a grupului lui *Danton*. Când arcul dramei ajunge la apogeu, turnanta oblică întoarsă spre public va fi spațiul judecării lui *Danton* în Convenție. Fundalul, în loc de o cortină circulară neagră, este din tablă cenușie – exact nuanța ușilor blindate de la clădirea C.C. al P.C.R. – *ci devant* Minister de Interne.

Când turnanta tocmai se întorcea spre public, scena orizontală din jur reprezenta strada, unde vânzătorii de ziare strigau marea veste cu judecata care urmează, iar membrii Convenției veneau din toate direcțiile cu câte un scaun în mână. Și-au făcut loc cu toții sus pe turnantă foarte alert. Scena odată populată, *Saint-Just* (Septimiu Sever) își începea rechizitoriul.

Tribuna era sus, în fund, slab luminată, cvasidepersonalizată – noi, jos în sală, trebuia să ne uităm la persoanele care formau adunarea deputaților. Stăteau în semiprofil spre noi, și îi vedeam cum se chircesc, cum își trag gâtul în adăpostul gulerelor înalte ale redingotei. Acolo sus, departe, în întuneric, o voce patetică spunea lecția: hoț, corupt, trădător, la moarte! Și apoi trebuiau să voteze. „În unanimitate" – cum se obișnuia pe atunci și la noi. Nu vota convingerea – vota spaima, angoasa, demnitatea pierdută, aruncată la gunoi. În unanimitate. Atunci, vocea fermecătoare, patetică acolo sus în întuneric a

intonat *La Marseillaise*. S-au ridicat cu toții în picioare și cântau cu el, cu jumătate de gură și cu capul lăsat jos, jos, jos. Turnanta a pornit, întorcându-se încet, să-i vedem pe toți unul după altul în prim-plan – și scena și sala se întunecau treptat până la cea mai adâncă beznă. Mă așteptam să intre Securitatea și să ne ducă la pușcărie pe toți, actori și spectatori. Puterea însă se prefăcea din când în când că nu înțelege. (Într-una din acele stagiuni, la avanpremiera *Elisabetei I* de Foster, tot la „Bulandra", la replica că Maiestatea Sa își bate mîniștrii, cel de la C.C. sau de la Direcția Presei a intervenit:

– Asta-i aluzie!

– Aluzie la ce...? – întrebă Ciulei. N-a urmat nici un răspuns...)

Apoi venea scena ultimei închisori. Am stat zile în șir la repetiții. Turnanta mică întoarsă spre public cu cavitatea sa, avea în spate o imensă structură cu doi stâlpi de lemn și între ei tăișul oblic. Se repeta căderea spontană a tăișului după strigarea numelui celui condamnat. Era întuneric, și trebuia luminat doar tăișul, cum cade. Asta s-a făcut cu o mică lanternă de mână temporizată cât mai precis, în zeci de reluări. Tinicheaua de prost augur era îndepărtată de pe practicabile, unde sta cocoțată figurația feminină: tricotezele. Căderea tăișului oblic dădea un sunet – aproape un bubuit în bas – nu cădea în gol. Și atunci, aceste păsări de pradă au vuit într-un soprano strident, vesel și rău. Un nume nou, căderea tăișului, buf!, explozia de țipat. Iar, și iar, și iar.

Ultimul care a rămas în închisoare era un actor tânăr, nu demult debutant: Ion Caramitru. Știa să fie prezent, ultraprezent, fără mișcare și fără o vorbă. Stătea pe jos, citind imperturbabil dintr-o carte, și își ducea la nas din când în când o garoafă roșie. Auzind că este strigat, s-a ridicat în picioare, cu cartea și cu garoafa în mână, a terminat cititul frazei sau al alineatului, a așezat cartea pe jos cu o delicatețe de nedescris și așa, deschisă cum era, i-a pus la mijloc floarea, ca pe un semn de carte, și a ieșit prin fund. S-a strigat numele, a căzut tăișul, buf!-ul sumbru, doamnele-ulii – întuneric. Au trecut aproape două decenii de la acest spectacol, când am ajuns cu traducerea lui Camil Petrescu la scena ultimei închisori. Nu citeam piesa prima dată, dar uitasem amănuntele până la spectacolul cu Büchner. În 1989 însă totul mi s-a trezit în memorie, totul era mai hotărât conturat, mai tăios, mai dureros, mai incisiv. Deodată m-au trecut fiori. Personajul jucat cândva de tânărul Caramitru – la Camil Petrescu un bărbat matur – stă și citește și el calm și imperturbabil față de labilitatea nervoasă a celorlalți, până când i se aduce o ramură înflorită de cireș trimisă de iubita lui. Și atunci se prăbușește și se înalță din hăul disperării *per aspera ad astra*...

M-am înfiorat. Într-un an când era mai sigur să nici nu amintim în gura mare că și Camil Petrescu a scris un *Danton*, când spectacolul de la „Bulandra" era ambalat în argumentul „asta se joacă și la Paris și la Berlin și la Budapesta", Liviu Ciulei a îndrăznit să intercaleze în textul lui Büchner un citat din Camil Petrescu. Nu cuvinte, ci esența lor exprimată prin chipul, trupul, mișcarea și nemișcarea unui actor. Și cartea aceea pusă cu atâta atenție și gingășie pe jos vorbea despre spiritualitatea periclitată, de amenințarea dispariției cărților cu care moare omenia și omenirea.

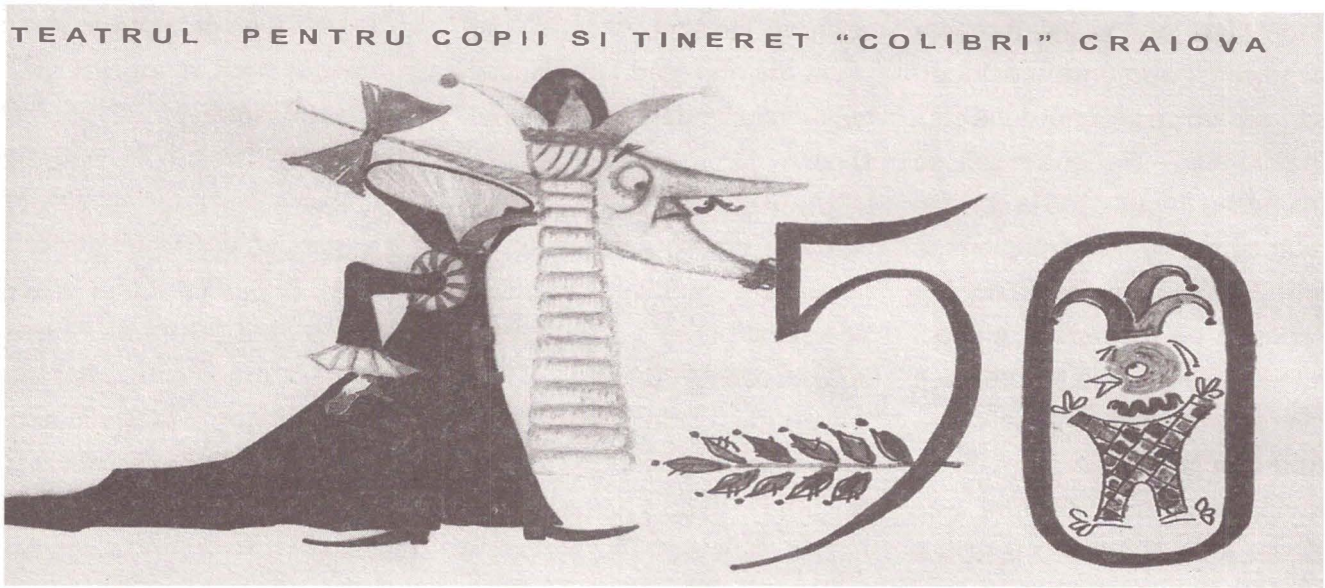
De altfel, în spectacol nu se strigau decât titlurile de ziar de către vânzători și chemarea la ghilotină. Toată tragedia era mocnită. Nu suna strident nimic altceva decât chiotul doamnelor-ulii.

Danton – schiță de DAVID

Camil Petrescu – desen de ANESTIN

Mircea Albulescu – caricatură de Horațiu MĂLĂELE

EVENIMENT



Ludmila PATLANJOGLU

Sărbătoarea păpușilor

Un moment de emoție al anului teatral '99 a fost jubileul semicentenar al Teatrului „Colibri" din Craiova.

Înființată la 1 iunie 1949, această casă a păpușilor și marionetelor și-a câștigat un loc în peisajul național.

Consemnăm din biografia sa artistică câteva reușite meritorii. Au fost aduse la rampă în spectacole de relief texte de Goldoni, Andersen, Dickens, Jules Verne, Mark Twain, Kipling, Caragiale, Creangă, Ispirescu, I.D. Sârbu, Gelu Naum, Al. T. Popescu, Alecu Popovici.

Multe dintre aceste producții au fost încununate cu distincții la festivaluri naționale și internaționale. Premiate la cele trei ediții ale Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete de la București (din anii 1958, 1960, 1965), au rămas ca montări-reper: *Dl. Goe*, *Cinci săptămâni în balon*, *Jucăriile Mihaelei*, *Aventurile lui Tom și Huck*. Spectacolele de la „Colibri" au avut turnee de succes în Italia, Egipt, Franța, Belgia, Ungaria, China, Grecia, Algeria, Maroc, Tunisia, Libia, Iugoslavia, Bulgaria. Artiști ai trupei au fost dascăli pentru păpușari și marionetiști de pe multe meridiane; au înființat teatre la Khartum, Tripoli, Cairo.

Autorii acestor realizări prețioase sunt: maeștrii Horia Davidescu, Eustațiu Gregorian, Alexandra Davidescu; profesioniștii de înaltă clasă Maria Diaconu, Ioana Constantinescu, Florentina Matensanu, Petre Iliescu, Tudor Vișan, G. Boiangiu, Alexandra Șerban, Violeta Ioachimescu, Ioana Rudeanu, Ariadna Vrabie, Barbu Macovescu, Vsevolod Vrabe, Emil Bozdogescu, Lidia Rovinaru, Constanța Dumtrescu, Costel Ionescu, Mircea Surdu, Ion Urziceanu, Adriana Stamate, Dan Dumitrescu. De asemenea, tineri de talent, aflați la început de carieră, precum Iulia Cârstea, Ionica Pokker, Alla Bogdan, Adriana Iancu, Ilie Turcu, Oana Stancu.

Această „lume mică", dar cu „talente mari", cum o numea regizorul Felix Alexa, i-a fermecat și la a 50-a stagiune pe spectatorii mici și mari, ca și pe oamenii de teatru invitați. Gazdele au încântat în cele două reprezentații din literatura lui Creangă. *Ivan Turbincă* în lectura esențializată și stilizată a regizorului Tudor Chirilă și a scenografului Eustațiu Gregorian este

un spectacol vizual și spiritual despre viață și moarte, creat cu un umor meditativ. Noua premieră cu *Harap-Alb* în direcția de scenă a lui Liviu Steciuc a cucerit prin plastica expresivă, cu motive folclorice, a lui Eustațiu Gregorian, muzica parodică a lui Marius Dragomir și jubilația ludică a actorilor-păpușari.

Replicile invitaților au fost pe măsură. O adevărată delectare pentru public. În *Albă ca Zăpada* a Teatrului din Arad a fost admirabil recitalul actorilor Adina Doba, Nuți Danci, Alexandru Csizmos. Sub bagheta inventivă a regizoarei Kovács Ildikó, ei animă fermecător, cu tandrețe și lirism, minuscule păpuși și obiecte din universul domestic al copilului. O montare antologică a Teatrului „Țăndărică" – *Bărbierul din Sevilla* de Rossini – a entuziasmat asistența: regia lui Felix Alexa, scenografia Mioarei Buescu și măiestria artiștilor-mânuitori pun în valoare cu strălucire o înregistrare celebră din anul 1963 a Orchestrei Radiodifuziunii Române, sub bagheta lui Constantin Bobescu, avându-i ca soliști pe Magda Ianculescu, Nicolae Secăreanu, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Ștefan Petrescu.

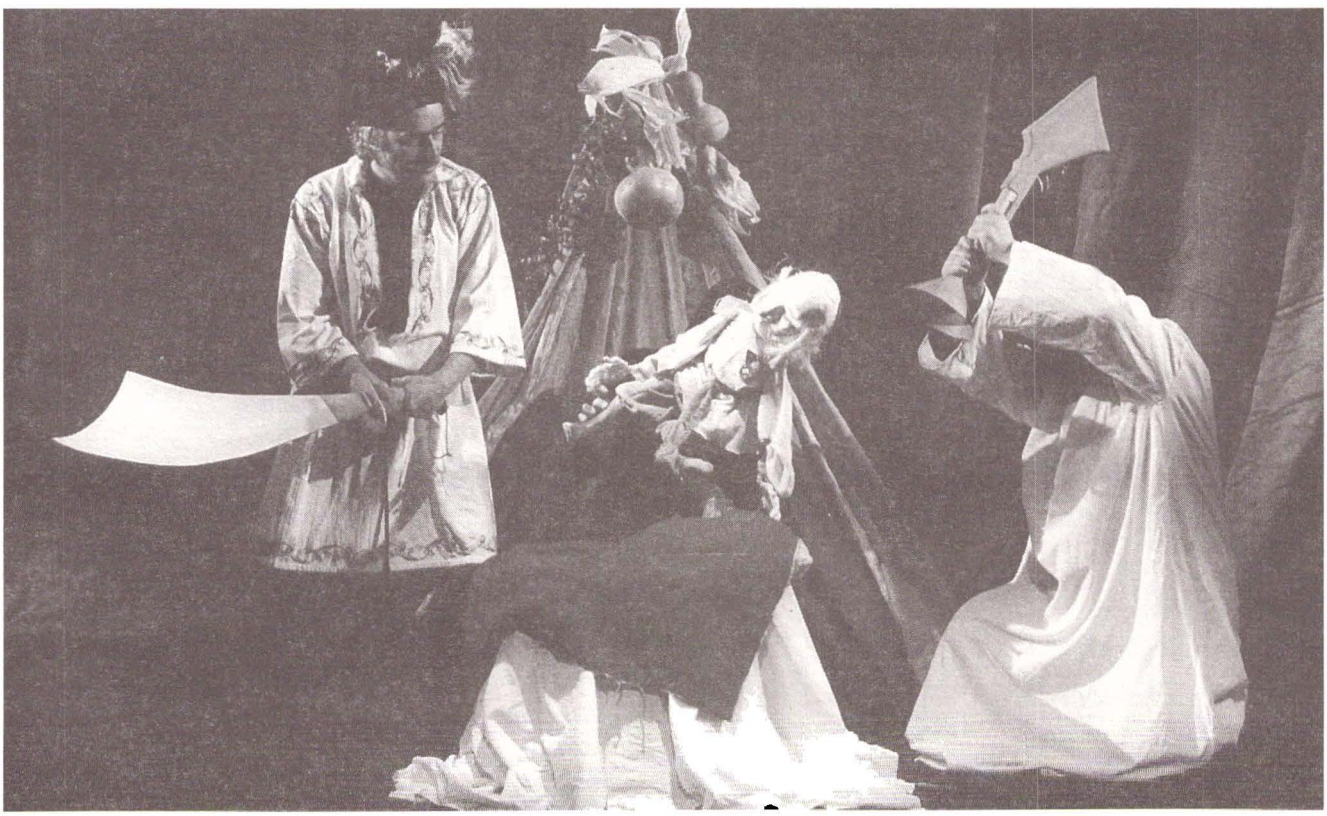
Fantezie și frumusețe au fost însemnele poemului în imagini *Ploaie de lumină*, inspirat din teatrul de umbre indian, a trupei din Vidin (Bulgaria).

Amfitrion remarcabil, teatrologul Patrel Berceanu, directorul Teatrului „Colibri" a știut să facă din această aniversare și o întâlnire profesională utilă breslei păpușarilor și marionetiștilor. Colocviul organizat de Secția română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – AICT, moderat cu aplomb și spirit de criticul Carmen Stanciu, a fost un prilej de confruntare între participanți.

O dezbatere incitantă, unde „Teatrul pentru copii – spre o identitate artistică multiplă" a rămas o întrebare deschisă.

Ne-am simțit bine împreună. Prin această sărbătoare, Teatrul „Colibri", familia nobilă a păpușarilor și marionetiștilor, a câștigat un capital de simpatie important. Publicul de toate vârstele, care a umplut până la refuz sălile, arată că oamenii iubesc acest gen, că au nevoie de poezie și emoție.

Scenă din spectacolul IVAN TURBINCĂ.



Trupa craioveană la semicentenarul Teatrului „Colibri"

Horia DAVIDESCU:

Faptul că multe dintre spectacole au fost apreciate şi au fost răsplătite cu numeroase premii naţionale şi internaţionale, că am reuşit să formăm la rândul nostru, aici, la Craiova, o serie de artişti-păpuşari de pe alte meridiane, că ne-am creat un stil, o amprentă MADE IN CRAIOVA, a avut şi are încă darul de a mă bucura că nu am irosit viaţa mea, a colegilor şi prietenilor mei.

Parcursul meu artistic – deşi legat de multe alte teatre şi ţări, unde am pus în scenă diverse spectacole, de Tripoli, unde, alături de soţia mea Alexandra Davidescu, am dat naştere unui teatru pentru copii şi tineret – consider că rămâne în mod fericit implicat în acest drum major al existenţei mele creatoare care este Teatrul de Păpuşi din Craiova.

Vine o vreme când, ştiind că nimeni nu este de neînlocuit, parcă nu ar mai fi vorba despre viaţa ta şi începi să o priveşti din afară cu un ochi mai lucid. Cu această seninătate cred că îmi place să privesc acum anii de început care s-au contopit cu tinereţea acestui teatru, pe cei ai maturităţii care s-au împlinit odată cu el şi mă bucur că bătrâneţea, care nu-mi este încă o povară, o duc singur. Teatrul rămâne, firesc, în lumea lui de basm şi tinereţe.

Carmen STANCIU

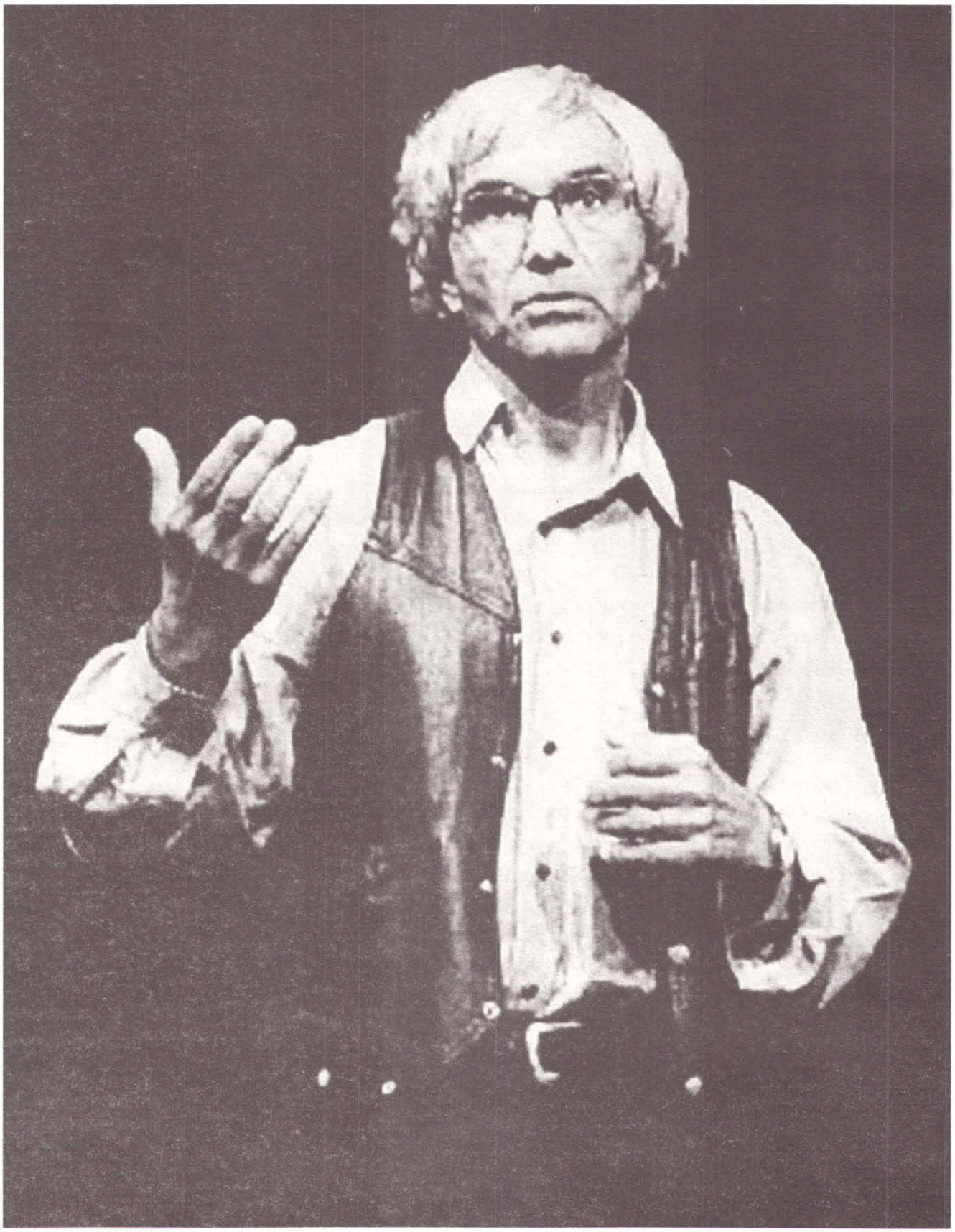
Când actorul își manipulează propria imagine

De câtva timp, scena contemporană pare a fi bântuită de o „fantomă", cea a marionetei, care apare în formele cele mai diverse în spectacole foarte diferite ca gen și/sau stil. Acest lucru dovedește extraordinara putere de sugestie pe care o deține arta marionetei, teatrul de animație mai precis, formă de exprimare artistică socotită de mulți depășită (în varianta ei tradițională) sau aptă să reprezinte un repertoriu specific destinat unui public alcătuit numai din copii.

Și totuși, abordat fără prejudecăți de un număr tot mai mare de regizori, scenografi sau coregrafi, teatrul de animație s-a dovedit a fi un gen ce deschide perspective extrem de originale. Novatori ai artei spectacolului din ultimele decenii ca Schultz, Kantor și, mai recent, Robert Willson, Ariane Mnouchkine sau Philippe Genty ne propun prin creațiile lor o reflexie asupra teatralității specifice acestei arte, asupra posibilității de a reprezenta cu ajutorul ei *absența*, *întunericul* sau *tăcerea*, oferind spectatorului posibilitatea dar și responsabilitatea de „a da corp" unor semne. În linia acestor metisaje de formule artistice se înscrie și *Ploaie de lumină*, spectacolul prezentat la Craiova de Teatrul de Păpuși din Vidin (Bulgaria), în cadrul manifestărilor dedicate celor 50 de ani de activitate pe care Teatrul pentru Copii și Tineret din localitate i-a aniversat în această toamnă. Utilizând un limbaj esențialmente vizual și plastic, regizoarea Teofana Maneva și scenografa Any Pulieva imaginează, pornind de la *Pasărea de Foc* a lui Stravinski, o istorie a lumii ce rezonează pe multiple planuri în mintea și sufletul spectatorilor de toate vârstele.

Ploaie de lumină se încadrează mai curând în sfera teatrului de imagine, ce se înrudește cu cel de marionete prin intermediul unei „gramatici" comune, dar în care centrul de greutate se mută dinspre materia însuflețită spre actor. În spatele unui ecran, trupurile celor cinci interpreți devin astfel piese ale unui angrenaj imaginar. Aproape nud, sculptat de lumină sau de mici elemente de scenografie, corpul se transformă în semn, în gest stilizat în poveste. Cu fiecare imagine asistăm, de fapt, la transformarea actorului în obiect, mai bine zis, într-un corp dansant ce doar poartă mesajul artistic. Ca și păpușa, mânuitorul a devenit o prezență aleatorie ce ne permite accesul la operă.

Pe teritoriul teatrului de animație, spectatorul are o libertate deplină. aici, copii și adulți au ocazia formidabilă de a da frâu liber imaginației și de a-și construi astfel propria realitate interioară. Aici pot învăța să se cunoască, să-și înțeleagă emoțiile, să-și recunoască idealurile și, mai ales, să nu se teamă să lupte pentru ele.



EUGENIO BARBA

- Se naşte la 29 octombrie **1936**, în localitatea Brindisi, sudul Italiei
- studii diverse, dovada unei îndelungate căutări de sine: **Academia Militară din Napoli** (1954), **Universitatea din Oslo** (cursuri de Literatură franceză, Literatură norvegiană, Istoria religiilor), **Academia de Stat din Varşovia** (cursuri de **Regie Teatru**, câteva luni la începutul anului universitar 1961)
- între **1961–1963**, are privilegiul să asiste la întâlnirile de lucru ale membrilor **Teatrului 13 Rzedow** (Opole), unde **Jerzy Grotowski** punea, la acea dată, bazele „Teatrului Laborator Polonez"
- publică, în ziare şi reviste din diverse ţări, primele articole despre activitatea de cercetare asupra lui **Grotowski**
- îngrijeşte şi promovează ediţia în limba engleză a volumului **„Spre un teatru sărac"**
- **1963** – aflat în India, studiază teatrul **Kathakali**
- la 1 octombrie **1964**, înfiinţează la **Oslo,** alături de câţiva tineri declaraţi respinşi la şcoala oficială de teatru, autodidacţi, dornici să joace – **Teatrul Laborator Nordic/Teatrul Odin**
- impune conceptul de **Al Treilea Teatru** – un teatru ignorat, de cele mai multe ori, de cultura teatrală oficială; nici tradiţional, nici de avangardă; format în jurul unui grup de entuziaşti, neprofesionişti, dar care nu pot fi consideraţi nici amatori; un teatru care nu acordă o atenţie deosebită „produsului cultural" – spectacolului în sine, dar care se preocupă de valoarea sa socială, de relaţiile pe care le determină în rândul actanţilor şi spectatorilor
- în **1966**, stabileşte mutarea definitivă a sediul Teatrului Odin în orăşelul danez **Holstebro**
- încurajează – la Teatrul Odin – formarea unei trupe multinaţionale; componenţii ei actuali provin din patru ţări europene: **Danemarca, Norvegia, Marea Britanie şi Italia**
- regizează aproximativ 20 de spectacole, toate după scenarii proprii; printre cele mai importante se numără: **Ferai** (1969), **Min Fars Hus/Casa tatălui meu** (1972), **Come! And the Day will be Ours/ Vino, şi ziua ne va aparţine** (1976), **Brecht' Ashes/Cenuşa lui Brecht** (1980), **The Gospel According to Oxyrhyncus/Evanghelia după Oxyrhyncus** (1985), **Talabot** (1988), **Kaosmos** (1993), **Mythos** (1998)
- **1979** – fondează **Şcoala Internaţională de Antropologie Teatrală – I.S.T.A.** (o reţea multiculturală, o universitate itinerantă, formată în jurul unui grup de artişti – actori, regizori, coregrafi – şi cercetători – biologi, lingvişti, semiologi, psihologi – europeni, africani, americani, asiatici)
- **1990** – deschide, în colaborare cu Universitatea din Bologna (Italia), **Universitatea Teatrului Euroasiatic** (instituţia face publice rezultatele cercetărilor I.S.T.A.)
- **Doctor Honoris Causa al Universităţii Bologna**
- face parte din board-ul unor reviste de specialitate precum **„The Drama Review", „Performance Research", „New Theatre Quarterly"**
- printre apariţiile sale editoriale cele mai recente pot fi citate volumele: **The Paper Canoe** (Routledge); **Theatre: Solitude, Craft, Revolt** (Centre for Performance Research) şi, în colaborare cu Nicola Savarese, **The Secret Art of the Performer** (Center for Performance Research/Routledge)
- lucrările lui Barba, studii despre activitatea sa, a instituţiilor pe care le conduce, cronici la spectacolele Teatrului Odin au apărut în volume, reviste sau ziare din majoritatea ţărilor lumii
- a participat la un număr impresionant de turnee, sesluni de lucru, seminarii, conferinţe etc.
- numai în ultimii doi ani a onorat invitaţii la manifestări de gen în Marea Britanie, Germania, Elveţia, Italia, Peru, Brazilia, Argentina, Chile, Noua Zeelandă...

Irina IONESCU

EUGENIO BARBA – antropolog teatral

Principii transculturale

Aşa cum o defineşte Eugenio Barba, **Antropologia teatrală** studiază „comportamentul uman în situaţii teatrale organizate, de reprezentare", situaţii în care expresia artistică nu poate fi atinsă, în afara unui mod de mişcare extracotidian, artificial, convenţional. Ea încearcă să găsească elementarul, să descopere baza oricărei tehnici actoriceşti, suportul material fără de care nu se poate, din cauza anatomiei speciale a corpului uman, a legii gravitaţiei etc. În fapt, să conştientizeze şi să folosească corect, în teatru, legile naturale ale firii, în scopul mobilizării eficiente a energiilor.

Antropologia teatrală formulează ipoteza potrivit căreia, există un fond comun, nişte principii transculturale de la care porneşte orice actant, fie el actor, dansator sau mim, atunci când îşi construieşte un stil personal sau o tehnică determinată de un anumit gen.

Teoria presupune relaţionarea perfectă a trei componente. Prima priveşte toţi actanţii, indiferent de epoca sau cultura din care fac parte, este numită şi „nivelul biologic al teatrului", *bios*-ul scenic al actantului, baza oricăror tehnici actoriceşti personale şi are un caracter invariabil; a doua este comună tuturor celor care practică acelaşi tip de spectacol; iar ultima este individuală:

1. folosirea corpului şi a minţii conform unor tehnici extracotidiene, în cadrul cărora pot fi detectate principii recurente. Aceste principii, care pe plan operativ fac comportamentul teatral eficient sunt definite de antropologia teatrală ca pre-expresive, suma a ceea ce reuşeşte actorul să comunice prin dinamismul simplei sale prezenţe fizice
2. particularităţile tradiţiei artistice şi contextul istorico-cultural în interiorul cărora se manifestă actantul
3. personalitatea actantului, sensibilitatea, inteligenţa lui, în general toate caracteristicile care îi oferă un caracter unic printre indivizi

Ultimele două componente determină, în fapt, trecerea de la pre-expresivitate la spectacol, la creaţie.

Puncte de plecare

Există cel puţin trei motive (complexe, frustrări) care l-au îndemnat pe Barba să studieze comportamentul actorului, să înceapă cercetarea antropologică.

În primul rând, el a fost nevoit să inventeze, în lipsa unor studii de specialitate, o ştiinţă teatrală proprie, un mod de lucru cu actorul şi al actorului, astfel încât a căutat elementarul, deprinderea uceniciei necesare măiestriei.

Nu ştia în ce direcţie se poate orienta un actor occidental pentru a pune bazele materiale ale artei sale, în condiţiile în care, spre deosebire de actorul oriental, nu are la dispoziţie un repertoriu organic de legi pe care să se sprijine şi după care să se orienteze.

În al doilea rând, a observat că, în cultura europeană, nu există suficiente texte despre arta actorului. După părerea lui, studiul comportamentului actorului, a fost blocat de multe ori, tratat conjunctural, de critici, teatrologi sau teoreticieni, ce aveau impresia că știu despre ce vorbesc și care au încercat să ridice la rangul de știință ceva ce nu experimentaseră niciodată, pe baza simplelor lor impresii de spectatori. Étienne Decroux este, după părerea sa, singurul actor european care a elaborat un complex de reguli comparabile cu cele tradiționale orientale, în care forțele pe care le acționăm în viața reală sunt folosite exact invers și în care se schimbă întotdeauna poziția centrului de greutate.

Un alt motiv al întreprinderii cercetărilor sale de antropologie teatrală l-a constituit pentru Barba interesul deosebit pe care l-a manifestat întotdeauna față de teatrul oriental. Fascinat fiind de actorul oriental, și-a dorit să cunoască felul în care acesta se formează și lucrează. Nu înțelegea cum poți impresiona publicul spectator prin intermediul unei tehnici, aparent, lipsite de căldură sufletească. Chiar atunci când „nu exprimă nimic, este în el un sâmbure de energie care reușește să capteze". Ani de zile a crezut că e doar măiestrie, dar a descoperit, apoi, că este vorba, în primul rând, de o folosire specială a corpului.

Miturile teatrului occidental

În societatea occidentală, teatrul indică – după părerea lui Barba – ceva foarte vag, încât sub acest nume sunt acceptate cele mai diverse lucruri.

„Uneori, ajunge ca cineva să spună ceva mișcându-se. Sterilitatea artei teatrale obligă pe fiecare să înceapă mereu de la zero și să se ascundă în spatele alibiului – că în acest fel are libertatea unei dezvoltări personale."
(Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

El crede că, teatrul occidental este bântuit de niște false mituri, urmare a ignoranței și a vânării succesului cu orice preț:

1. **mitul spontaneității** – consecința unei rupturi între ceea ce este în realitate un actor și imaginea pe care o are el însuși despre sine

Produce întotdeauna manifestări violente împotriva imaginii reale și împinge actorul la un comportament haotic, care îi forțează artificial corpul.

Evanghelia după Oxyrhyncus

În mod normal, spontaneitatea este un proces natural, organic. Este ceva care reține atenția pentru diferența sa, care apare opus a ceea ce suntem.

Doar fiindcă comportamentul nostru cotidian este condus de funcționalitate, mediocru și nu își cunoaște maximul capacităților sale fizice și psihice - spontaneitate nu înseamnă explozie. Comportamentul haotic, plin de fragmente de acțiune și gesturi neterminate – inexpresiv – nu reprezintă libertatea de creație.

În teatru, o acțiune spontană trebuie să aibă loc în deplină libertate de alegere, în siguranță, să existe certitudinea că o dată aleasă va fi realizată fără blocaje, fără complexe, că tehnica pe care o necesită este posedată în întregime.

Este obligatoriu ca actorul să accepte ceea ce este, ceea ce a devenit în timp, să-și recunoască laturile negative, să încerce să le domine, să le transforme. Spontaneitatea înseamnă de fapt, revelarea propriei naturi. Este un proces bine determinat, clar, controlat de reguli precise, care oferă actorului deplină siguranță și care permite, în mod paradoxal, exercițiul libertății. Nu are nimic de-a face cu emotivitatea, se bazează pe o dinamică a acțiunilor și a relațiilor; se dezvoltă și se distinge în cadrul unui proces dialectic, ce reglează prezența fizică a actorului.

„Când actorul ajunge să posede toate regulile pe care și le-a impus și să treacă de ele aproape fără să se mai gândească, compunându-le și variând ritmul, ajunge la o formă de siguranță și de libertate care pentru cel care-l vede apare drept – spontaneitate". (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

2. **mitul comunicativității** – de multe ori, actorul este doar suportul comunicării altora

În mod normal, el ar trebui să comunice prin intermediul ficțiunii, dând formă energiei sale, făcând-o publică. Energia nu corespunde, obligatoriu, mișcării în spațiu. Ea poate fi fizică – exces de vitalitate, care iese la suprafață prin intermediul mișcărilor, activitate musculară în spațiu, dar și mentală – implicând tot corpul, chiar atunci când acesta nu se mișcă.

În teatrul Nô se vorbește, astfel, de energie în spațiu (fizică) și de energie în timp (mentală), ultima mobilizând aceeași cantitate de energie necesară acțiunii reale, fără să o realizeze însă.

Există chiar o regulă care spune că 30% din energie trebuie să se desfășoare în spațiu și 70%, în timp. Acțiunea se realizează în astfel de condiții cu un maxim de intensitate printr-o activitate redusă la minim. Rezultatul este un plus de expresivitate.

Astfel, regulile care par a bloca actorul teatrului oriental sunt, în realitate, mijloace pentru a-i modela energia.

3. **mitul creativității** – astăzi, când un actor vorbește despre „creativitate" înțelege prin aceasta un soi de creație directă, căreia adesea îi spune și improvizație, ceva care poate revela laturi ascunse, când, de fapt, nu este vorba decât de „picurarea unor energii inerte în mișcări fortuite, sunete nearticulate, moduri de comportament fosilizate"

Antropologia teatrală recomandă conducerea procesului creativ al actorului „la rece". Pe baza unei dialectici fizice, actorul poate construi o imagine spectaculară, care să facă vizibile și tensiuni emotive, conceptuale sau psihologice. Creativitatea constă astfel în capacitatea de modelare a propriilor energii,

în știința de a manipula tensiunile dintre disciplina tehnică (regulile compoziției) și varietatea inovației (creativitatea, în sens restrâns).

Elementul personal nu trebuie să fie niciodată cel mai important aspect al artei actorului. În primul rând contează rezultatul obiectiv al acțiunii sale, intenția în sine neavând nici o valoare: „singura regulă care trebuie să ghideze lucrul actorului și al regizorului în improvizații, ceea ce contează este rezultatul obiectiv – acțiunile, nu intențiile... Important este ca procesul să aibă o logică, un punct de plecare bine stabilit și să se traducă în acțiuni fizice precise."

Ceea ce șlefuiește acțiunea actorului, ceea ce dă formă și valoare artei sale și decide în același timp viața organismului teatral este buna funcționare, echilibrarea relației personal–public/obiectiv. De calitatea lucrurilor aflate prin intermediul improvizației depinde, în mare parte, calitatea spectacolului, dar numai logica și rigoarea cu care actorul lucrează asupra lor le transformă în forme cu caracter repetabil. Iar după montajul final al regizorului, improvizația poate răzbate numai dacă forța sa rezidă în energia cu care este încărcată.

Aceasta deoarece actorul pleacă în construirea unui spectacol de la ceva personal, ajunge, prin prelucrare, la un lucru diferit de ceea ce era inițial, dar care este obligatoriu să aibă sens și pentru ceilalți, și de la care aceștia din urmă să plece pentru a ajunge și ei, mai departe, la niște adevăruri personale. Avem de-a face cu un transfer ce acționează asupra unor raporturi multiple: regizor–actor, actori–regizor, spectacol–spectatori. Fiecare pleacă din punctul în care a ajuns celălalt.

Munca de improvizație, punctul de plecare în realizarea unui spectacol, depinde de o anume calitate a relațiilor existente în interiorul grupului teatral. E a cere un anume timp, o anumită concentrare, siguranță, discreție etc. Nu poate avea loc decât în mijlocul unui număr limitat de persoane, într-un spațiu izolat temporar, la care exteriorul să nu aibă acces. „Un spectacol este, în realitate, rezultatul unei întâlniri care decurge într-o situație de acceptare și de încredere reciprocă." (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

Pentru că nu poți învăța un mod de a reacționa și de a vorbi „liber, sigur, creativ", este foarte important să găsești, în teatru, „dacă vrei să faci teatru, persoana în fața căreia te simți liber, sigur când reacționezi, când vorbești, când creezi." (Eugenio Barba – *La corsa dei contrari*)

Legi în teatrul oriental

Studiind felul în care actorul oriental își folosește corpul, Barba a observat existența a trei legi aplicabile oricărei forme de teatru oriental tradițional.

a) **legea schimbării echilibrului** – felul în care actorii orientali își păstrează echilibrul nu corespunde niciodată cu obținerea echilibrului necesar corpului în viața cotidiană

În Teatrul Kabuki există, de exemplu, reguli speciale ce au determinat și apariția a două stiluri diferite:

– *aragoto* – folosește regula diagonalelor: capul unui actor trebuie să se afle întotdeauna în opoziție cu unul dintre picioarele sale. Echilibrul său este astfel dinamic, iar poziția opusă acelora căutate de

actorul occidental, care încearcă să economisească energie prin folosirea unui echilibru static, obținut cu cât mai puțin efort posibil.

– *wagoto* (supranumit și stilul realist în Kabuki) – actorul se mișcă într-un mod similar regulii „tribangi" (trei arcuri) din dansul clasic indian Orissi, unde corpul dansatorului este modulat ca și cum litera *S* i-ar trece prin călcâie, umeri și cap. Corpul dansatorului se mișcă puțin lateral și ondulat. Mișcarea implică o acțiune continuă a coloanei vertebrale care îi schimbă permanent și echilibrul, distribuind în diverse moduri susținerea greutății corpului.

Dintre formele europene de spectacol Barba consideră că numai baletul clasic folosește reguli care impun dansatorului mișcări ce necesită obținerea unui echilibru diferit de acela al vieții cotidiene.

Ignorarea echilibrului natural conduce la un „echilibru de lux", aparent complicat inutil și realizat cu un exces de energie, dar în fapt, primul pas spre stilizare și spre sugestivitate estetică.

Astfel, regulile, codurile orientale nu sunt menite să aducă un plus de frumusețe corpului actorului, sunt doar mijloace de a „tăia" automatismele, pentru a-l împiedica să fie condamnat la asemănarea cu sine, la a se (re)prezenta doar pe sine.

„Diversele coduri ale artei actorului sunt, înainte de orice, metode de înlăturare a automatismelor vieții cotidiene. Înlăturarea lor nu înseamnă, neapărat, expresivitate, dar fără ele nu există expresvitate." (Eugenio Barba – *Antropologia teatrale*)

b) legea opoziției – în Orient, o acțiune începe întotdeauna cu opusul ei, în direcție inversă destinației sale finale

Nu este vorba, conform teoriei lui Barba, de un element-surpriză, ci de cunoașterea și exploatarea unui adevăr biologic. Descărcarea bioelectrică – descărcare ce corespunde activității musculare – se realizează la nivelul articulațiilor. Din acest motiv, actorul oriental încearcă folosirea în mișcările sale a cât mai multor articulații.

În teatrul japonez există convingerea că orice acțiune are loc în trei faze. Prima fază este determinată de opoziția între o forță care tinde să se dezvolte și o alta care o reține; următoarea fază începe în momentul când are loc eliberarea de forța oponentă, iar în cea de-a treia fază, acțiunea atinge valoarea maximă și forțele se adună din nou pentru a putea înfrunta alt obstacol, altă rezistență. Regula se aplică oricărei acțiuni, oricărui gest, chiar ritmului respirației actorilor și muzicii din spectacol. Este un cod care traversează toate nivelurile de organizare ale teatrului.

Opozițiile sunt esența energiei, iar măsura sa nu este forța musculară. Un actor oriental poate obosi foarte mult, fără să facă, aparent, nimic. Oboseala nu este determinată de un exces de vitalitate, nici de folosirea unor mișcări ample, ci de jocul opozițiilor. Corpul unui actor oriental devine plin de energie, pentru că în el se stabilesc o serie de diferențe de potențial, care îl fac foarte prezent, chiar în mișcări lente sau într-o aparentă imobilitate.

Foarte importantă devine, în acest moment, înțelegerea principiului conform căruia energia degajată nu corespunde, în mod necesar, mișcării propriu-zise. Actorul oriental are capacitatea de a absorbi, într-o

acțiune limitată în spațiu, energiile necesare unei acțiuni mai ample. El folosește pentru mișcări mici energia unor mișcări mai complicate. Acest proces duce la crearea unei energii speciale, care-i dă în mod teatral viață, care-i ține treaz corpul, chiar și atunci când acesta este imobil.

c) **legea ilogicului logic** – folosirea unor poziții dificile poate părea ilogică, dar tocmai prin artificialitatea lor și prin pierderea de energie pe care o presupun, acestea oferă actorului un nou potențial energetic.

Ceea ce este la o primă vedere incoerent poate deveni prin repetiții și antrenament măiestrie, o nouă cultură a corpului, și, în plus, poate părea și spontană, spectatorului. Ceea ce pentru limbajul cotidian este incoerent devine coerent în situații de reprezentare, antrenamentul ajutând actorul să obțină precizie și economie în mișcări. Ca pas intermediar între intenție și realizare, antrenamentul pune la încercare un actor, verifică cât de mult este el dispus să plătească pentru ceea ce crede și declară. În plus, ajută la găsirea unor noi justificări, a unor noi reacții și la clarificarea îndoielilor.

Orient–Occident

Deși a studiat foarte mult timp formele de teatru oriental, Barba nu face parte din categoria oamenilor de teatru seduși de felul lor de a fi. El susține că influența exercitată de teatrul oriental asupra teatrului occidental are, la rândul ei, o reciprocă.

Pentru a nu se prezenta anacronic, foarte mulți oameni de teatru din Orient au preluat stilul occidental. Ei au montat astfel piese de Ibsen, Shaw, Hauptmann sau au dramatizat romanele lui Dickens. Ceea ce au realizat nu a fost doar importul unor modele, ci descoperirea unui teatru capabil să vorbească la prezent, despre prezent.

În general, occidentalii invidiază tehnicile orientale de teatru, transmiterea lor de la o generație la alta, în timp ce orientalii tânjesc după posibilitatea permanentă de abordare a unor teme noi, existentă în teatrul occidental, după actualitatea sa, după faptul că permite interpretări personale ale unor texte clasice.

Prin intermediul antropologiei teatrale, Barba încearcă găsirea unei căi de mijloc, între o izolare sterilă, la care crede că se poate ajunge prin conservarea unui repertoriu organic de legi, și o deschidere către diversitate cu orice preț, către sincretism, posibilă în teatrul occidental sub dominația subiectivității, a individualismului, ce poate degenera în promiscuitate și în confuzia limbajelor.

„Un actor care folosește doar reguli este un actor care nu face teatru, ci doar prestează un serviciu. Pe de altă parte, un actor care nu are anumite reguli se află și el în afara artei teatrului, comportamentul său este doar cotidian, plictisitor și se vede nevoit să provoace direct pentru a putea ține trează atenția publicului."

În tradiția occidentală, lucrul cu actorul a fost orientat – spune Barba – după o serie de „magici dacă", ce priveau psihologia, caracterul, viața personală a actorului sau personajul său.

În schimb, în Orient există o serie de „magici dacă", ce privesc forțele fizice. „Ceea ce caută actorul, în acest caz, este un corp fals, nu o personalitate falsă." (Eugenio Barba – *Antropologia teatrale*)

Iben Nagel RASMUSSEN

Fragmente de Jurnal

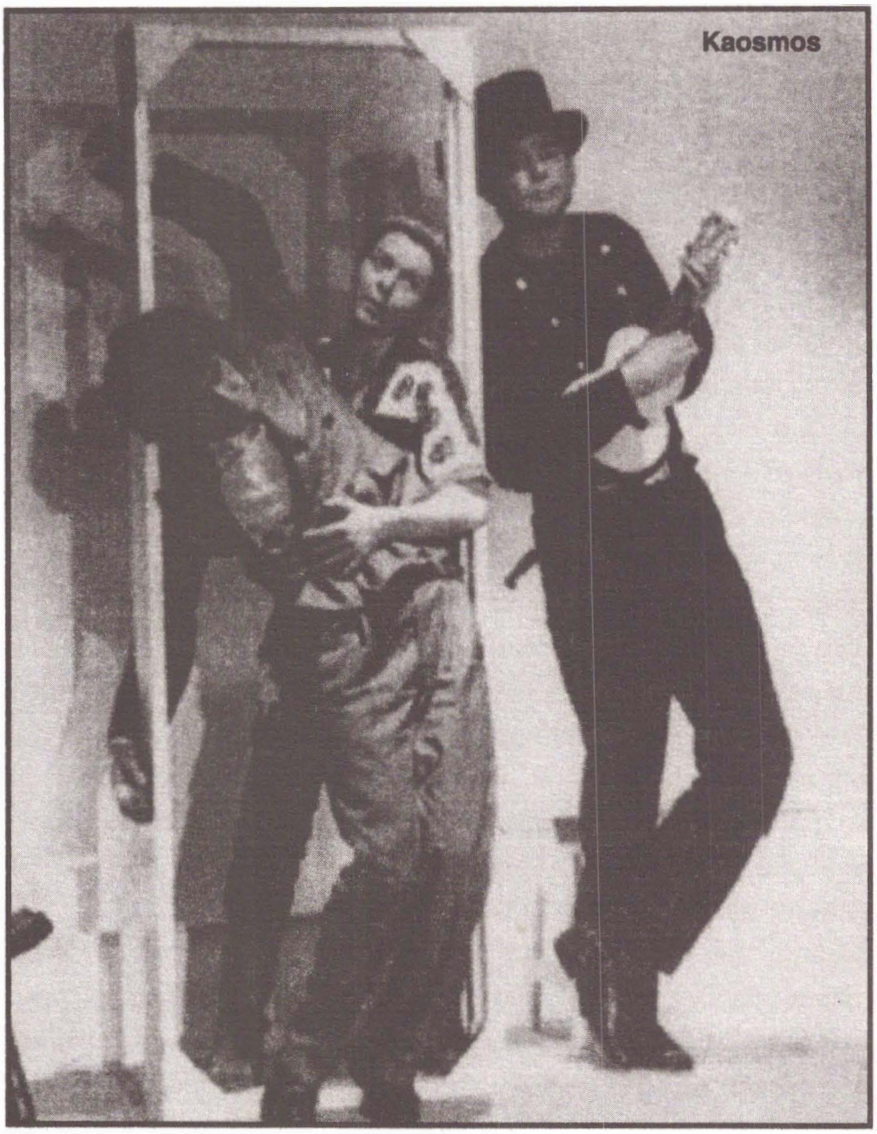
Iben Nagel Rasmussen este prima actriță care s-a alăturat trupei Teatrului Odin încă de la sosirea acestuia la Holstebro, în 1966. Colaborează cu Eugenio Barba și în prezent, fiind distribuită în majoritatea spectacolelor montate la Teatrul Odin.

3 mai 1974

Începem lucrul la un nou spectacol. Peste câteva zile plecăm în Sudul Italiei, vom locui la Carpignano.[1]
Facem primele improvizații, pentru noul spectacol, aici la Holstebro, în sala albă. Eugenio ne dă tema improvizației. Nu este, ca de obicei, o frază scurtă. Eugenio ne povestește ceva. Din când în când se oprește, caută cu privirea în sală și, ca și cum ar vedea ceva, schimbă subiectul povestirii.
Uneori pare că acționează la întâmplare. Pare că găsește calea cea bună prin improvizații.
Eugenio: „Am visat că eram îmbrăcat foarte elegant, îmi îmbrăcasem foarte elegant și copiii. Mă întorsesem, după foarte mult timp, în țara mea.
Era pentru prima oară, când îmi aduceam și copiii.
Scurtasem chiar părul lor lung.
Am ieșit în oraș. Pe strada principală întâlneam multe persoane pe care, în ciuda timpului scurs, le recunoșteam. Ele păreau să nu mă recunoască. Treceau pe lângă mine, alte și alte persoane, una după alta. Am oprit pe cineva, eram sigur că mă recunoscuse, chiar dacă nu mă salutase. Am întrebat: «De ce nu mă salutați? De ce nu-i salutați pe copiii mei?»
«Nu sunt copiii tăi», mi-a răspuns.
«Cum nu sunt copiii mei? Sunt chiar copiii mei.»
«Nu» – a răspuns. «Am văzut fotografiile copiilor tăi. Sunt diferiți. Copiii tăi adevărați au părul lung.»
Se îndepărtă. Am plecat și eu, trecând pe lângă bărbatul pe care-l întâlnisem în vis; a observat că plângeam. Bărbatul se apropie din nou și mă întrebă: «De ce plângi?»
I-am arătat copiii și i-am spus: «Vezi, nici eu nu știu dacă aceștia sunt copiii mei.»"
(*Pauză lungă*)

---

[1] În 1974 (mai–octombrie) și apoi în 1975 (iunie–septembrie), Teatrul Odin a întreprins la Carpignano (Sudul Italiei) un barter teatral. Actorii s-au antrenat și au oferit spectacole în aer liber, în schimbul dansurilor și cântecelor tradiționale ale locuitorilor. Locuitorii din Carpignano (aprox. 1.800) nu aveau la acea dată nici un fel de experiență teatrală. Ei erau obișnuiți doar cu cinematograful, astfel încât vorbeau sau intrau în dialog direct cu actorii unui spectacol, fără ca acesta să o permită. Acest lucru a făcut ca experiența trăită aici să devină foarte importantă și pentru actorii teatrului: „când actorii și spectatorii știu deopotrivă care sunt convențiile, limitele, când știi ce ai voe să spui și ce nu, e mult mai ușor; fără reguli, fără un cadru anume, tot ceea ce părea banal, ușor, învechit a devenit esențial" (Eugenio Barba).



20 de ani pot însemna foarte mult, 40 sunt aproape viaţa unui om. Bărbatul sau femeia se întoarce în ţara sa. Poate a îmbrăcat hainele lui/ei cele mai bune. Poate a tăiat părul persoanelor care-l/o însoţesc. Apropiindu-se tot mai mult, recunoaşte clar două sau trei lucruri. Unul dintre ele este un lac foarte mic, ca un lac finlandez, aproximativ aşa (*Indică un loc pe podea*): Acesta este un lăcuşor. El sau ea stătea des pe malul acestui lac ori se scălda. Când el sau ea se întoarce în acest loc, simţurile sale îi evocă, din nou, imaginea exactă a felului în care acel lac nu i-a acceptat niciodată voinţa. Care era voinţa sa? Când el sau ea se scufunda în acel lac, era ca şi cum ar fi dorit să ţină tot lacul înăuntrul său, pentru a-l păstra, izola, pentru a capta apa şi culorile reflectate în apă şi femeia sau bărbatul care... (*Râde*)

Dar mai ales – Momentul. Când se întoarce la acel lac, e ca şi cum acesta ar reflecta lupta lui zadarnică de a se opri, oprindu-l. Se oglindeşte în lac şi el sau ea vede pe cineva îmbătrânit, încărunţit, al cărui obraz e plin de riduri. Şi ce face? Ce face acest bărbat sau această femeie? (*Pauză lungă*)

Ajunge la o casă. În realitate, acest bărbat sau această femeie, provine din Cana. Cândva trăia acolo, dar cu trecerea timpului, nu i-a mai rămas nici măcar o amintire. El sau ea nu mai poate spune dacă este din Cana sau din alt ţinut. Dar el sau ea acceptă asta, ştie că nu este cel mai important lucru. Lucrul cel mai important se găseşte în altă parte. Intră în această casă. Nu, nu intră în această casă, aude o melodie. Nu ştie exact dacă aude această melodie fiindcă cineva o cântă sau dacă locul îl/o face să-şi amintească involuntar această melodie: este *Tânăra Aaslau*, balada norvegiană. Nu. Descoperă ceva cludat, în centrul piesei, o masă. Masa stă acolo de foarte mult timp.

El sau ea întreabă: «Ce se întâmplă cu această masă?»

I se răspunde: se povesteşte că s-ar fi întâmplat cu mult timp în urmă, deşi oameni se îndoiesc. Cineva spune că s-ar fi ţinut o nuntă foarte mare. Erau atât de mulţi invitaţi, încât nu a fost posibil să fie primiţi toţi în casă. Aşa că, au fost nevoiţi să pună masa afară, pe stradă sau în piaţă şi atunci – înţelegi? – la un moment dat s-a întâmplat ceva la această nuntă.

«Ce s-a întâmplat?» – întrebă.

«Da, chiar asta este problema, fiindcă cea mai mare parte a oamenilor a încercat să uite. A fost ceva atât de dureros pentru onoarea ţinutului, încât cel mai bun lucru de făcut a fost uitarea. Dar până la urmă, au uitat să îndepărteze masa.» Acum... se stă la masă. Şi pe această masă...

(*Arată lada de lemn din mijlocul sălii*)

... sunt multe obiecte, chiar şi măştile voastre. Se aşază la acea masă şi, obosit cum e, adoarme buştean. Visează? Bătrân, bătrână se întoarce acasă. Ajunge la o apă. Un lucru este sigur, simte apa venind peste el. De ce bătrâneţea? De ce oameni nu îl cunosc şi de ce, după vechiul obicei, primesc străinul spălându-i picioarele? De ce? Ajunge şi, o fată, un băiat priveşte spre acest bătrân străin şi spune: „Fii bine venit, străine!" – îi dă binecuvântarea, îi asigură odihna. Poate îi spală picioarele. Dar asta ce este? O fântână de unde se scoate apă de băut? Ce este de fapt? Are legătură cu apa? E clar, întoarcerea, îl spală/o spală şi, după ce se purifică cu apă, merge şi se aşază la masă. În momentul în care atinge masa, se întâmplă din nou ceea ce s-a întâmplat în timpul nunţii. Şi el sau ea era acolo. Stătea la această masă, în acelaşi loc, şi în timp ce stătea acolo (visează?) i se pare că ceva îl/o trage de mânecă şi îi spune: «Bunico, unchiule, ce s-a întâmplat de fapt?»

Şi el sau ea răspunde: «Vezi, aici stătea un grăsun şi era aşa – îl descrie – aşa se mişca, aşa ridica paharul, aşa gesticula, aşa cânta.»

Bărbatul sau femeia reprezintă toate aceste lucruri în timp ce povesteşte, devine grăsunul, îşi pune masca aflată pe masă şi acţionează în spatele ei. Urmează altcineva. Urmează o doamnă tuberculoasă, palidă, care tuşea tot timpul şi scuipa sânge, pe care ar fi vrut să-l ascundă, ar fi vrut să se distreze, de aceea bea tot timpul, pentru a ascunde accesele de tuse. În realitate însă, în loc să bea, scuipa sânge în pahar. Astfel, ea (sau el) devine doamna tuberculoasă, îşi pune masca, acţionează. Şi al treilea era... Şi al patrulea... Toate persoanele. Câte persoane stăteau la acea masă? Probabil, multe.

Şi ceva se întâmplă în jurul acestei mese şi el sau ea caută cu atenţie, găseşte.

Aceasta este tema. E clar? (*O repetă în câteva fraze*)

Am uitat un lucru: când el sau ea se aşază la masă, aude cântându-se balada: *Tânăra Aaslau*."

6 mai 1974

Eugenio: „Seamănă, de fapt, este o luptă strategică, în care dintr-o fortificaţie se poate şti ce se va întâmpla cu mult înaintea bătăliei finale. Dar, la fiecare ieşire din adăpost, pentru o bătălie, trebuie să existe convingerea că bătălia respectivă este chiar bătălia finală. Adică, orice improvizaţie trebuie să semene cu bătălia finală. Nu lăsaţi improvizaţia să se transforme în rutină, să intervină asupra ei oboseala, obişnuinţa sau alţi factori. De fapt, oricum, vor interveni. Dar nu trebuie să le daţi voie să vă înducă în eroare, să vă împiedice să reacţionaţi la momentul potrivit."

(**Iben**: „Fiecare dintre noi îşi alege drept «tovarăş de drum» un personaj." Discutăm puţin, apoi Eugenio comentează)

Eugenio: „În ultimul timp am tot spus-o; a te lăsa purtat de acțiune înseamnă în același timp a avea controlul asupra ei. O repet, pentru că este foarte important să înțelegem mecanismul interior al improvizației, forța ei și regulile după care se dezvoltă.

De exemplu, dacă înaintea unei improvizații țin un discurs lung, în ciuda volumului de cuvinte, acesta conține informații precise. L-aș putea reduce la trei fraze și l-am putea numi tema de la care pornim pentru improvizație. [...] Este călătoria unei corăbii care are escale bine stabilite și care știe foarte bine ce rută trebuie să urmeze. Dar cum decurge călătoria, când va fi timp bun, când va fi furtună, ce evenimente vor avea loc între două escale, toate aceste lucruri ne rămân necunoscute. Voi înșivă trebuie să umpleți golurile, să hotărâți.

Ruta trebuie însă urmărită îndeaproape. Încă o dată: dacă tema, dacă ruta nu este urmată, nu aveți posibilitatea să interveniți, nu puteți să vă dați seama dacă ați ajuns sau nu în port.

Ce înseamnă să ajungi în port?

În timpul ultimei improvizații, am observat că unii dintre voi se lăsau conduși de tema propusă. Puteam înțelege imediat în ce stadiu se aflau. Nu înțelegeam ce făceau – nu asta mă interesează – dar puteam să urmăresc procesul dezvoltării temei.

Dacă nu pot urmări acest proces, mă simt pierdut, pentru că nu pot să vă ajut. Ce se întâmplă, de fapt, în acest caz? Există o serie de evenimente cu caracter accidental pe care nu pot să le raportez la nimic altceva. De exemplu: cineva trebuie să o întruchipeze pe Ofelia. Personajul Ofeliei oferă ca punct de referință o anumită sensibilitate, un anumit comportament, blândețea unei surori, supunerea filială, nebunia din dragoste. Dar dacă pasiunea împinsă până la extrem a Ofeliei vine în contact cu pasiunea unui alt personaj feminin shakespearian – Lady Macbeth –, care atinge și ea valori maxime, atunci, fiica lui Polonius poate reacționa împrumutând câte ceva de la o femeie puternică, îndrăzneață, hotărâtă.

Nuanțele ne surprind însă, pentru că deviază, redau într-un mod străin, nou punctul de referință prestabilit, recognoscibil. Fără un punct de referință totul este posibil. Adică, nimic nu este posibil.

Ca și atunci când se spune că viața este teatru, iar teatrul este viață. Când spunem acest lucru, nu înaintăm nici un pic.

Trebuie înțeles foarte bine ce înseamnă urmărirea temei. Nu înseamnă a ilustra, a reprezenta tema. Înseamnă a o avea permanent în atenție ca punct de referință. Ea este Nordul care ne permite să ne orientăm în toate direcțiile, să ne aflăm poziția.

Dacă ea lipsește, riscăm să rămânem prizonierii unei forme interpretative care maimuțărește realitatea sau care devine cea mai proastă formă a psihodramei. Spun forma cea mai proastă a psihodramei pentru că nu este nici măcar jucată cu pasiune extremă.

În improvizație apar întotdeauna anumite automatisme. În mod normal, când se improvizează, se strecoară întotdeauna automatisme care pun stăpânire pe actor.

Care sunt urmările apariției acestor automatisme? Înainte de orice, o «manieră» proprie de a se mișca, care se repetă încontinuu. De exemplu, oricare ar fi tema se poate observa că ritmul vostru, pozițiile picioarelor voastre tind să se repete, că unul dintre voi are tendința de a se apleca într-un anumit fel, de a se întoarce, de a se retrage într-un anumit fel. Se repetă mereu același model, un automatism pe care nu-l controlați și care vă controlează. De unde provine?·

Din exterior se vede diferența clară între imaginea pe care o aveți voi și modul în care ea se manifestă. Sunt ca două șine de cale ferată care merg în aceeași direcție dar nu se întâlnesc.

În timpul ultimei improvizații, mi-am dat seama ce este teatrul. Nu este ceea ce ziceam cândva, adică, a spune adevărul. Teatrul este lipsit de adevăr, este cel mai înalt grad al ficțiunii. Dacă nu plecăm de aici, cred că rămânem blocați într-un teritoriu foarte steril. Ce înseamnă lipsa adevărului?

Chiar dacă alegeți experiențe intime, experiențele cele mai dureroase, cele mai vesele, nu sunt experiențe vii care să se desfășoare în acest moment, nu reprezintă situația voastră actuală. Pot fi amintiri, cenușă din ceva ce a fost foc, ceva ce corespunde viselor cu ochi deschiși sau înfățișării unor adolescenți. Un lucru de scurtă durată, ireal care se poate transforma, trebuie să se transforme în altceva. Să nu se oprească în stadiul de ficțiune care este doar minciună.

Concret: dacă un actor se limitează la a merge, nu îmi spune nimic altceva în afara faptului că merge. Trebuie să existe ceva aparte în felul de a merge, lucru de care actorul poate fi conștient sau nu, care să mă facă să-mi opresc privirea asupra lui, care să mă facă să deduc anumite imagini, anumite gânduri. Actorul manipulează la rece această situație. Dar dacă îi dă o mai mare importanță, nu poate lăsa să nu se întrevadă, în spatele acestei ficțiuni, altceva. Dacă unul dintre noi începe să mintă, cu cât minte mai tare cu atât se apropie de un adevăr personal, pe care îl relevă. Ceea ce experimentăm aici este legea contrariilor. Unul dintre voi vrea să spună, într-un anumit fel, ceva decisiv, important. Și poate că o spune. Dar din exterior nu este perceput așa. Lipsește ceva, o logică care nu poate fi percepută fără precizie. Nu există înțelegere fără precizie. De ce cădeți în automatisme? Cum pot fi combătute? Cum poate fi improvizația un lucru foarte bine cunoscut, ceva cu care să fim zilnic în contact și care să acționeze întotdeauna ca un stimulent foarte puternic?

Destul de des, improvizațiile voastre sunt înăbușite de automatisme. Nu toate. Unele mai mult, altele mai puțin. Intuiți că există ceva, dar acest ceva nu se poate exprima sau se revarsă inform. Există ceva în spatele improvizațiilor voastre, știu că există o logică pentru voi, dar această logică nu se transformă în pietre bine tăiate, astfel încât una lângă alta să poată crea podul, pasarela care să facă legătura între malul pe care sunteți voi și celălalt, unde este spectatorul.

Într-o improvizație informă cele două maluri rămân în spatele prafului făcut de podul care se clatină.

Forța unora dintre improvizațiile voastre e de cu totul alt tip decât aceea a antrenamentului. Chiar dacă și antrenamentul are tendința să cadă în automatisme, uneori iese la suprafață a vâlvătaie. În improvizații, în schimb, adeseori e ca și cum v-ați mișca în lumea lui Werther – tânărul Werther gotic, romantic care suferă... totul într-o atmosferă oprimantă. De acord, lumea este oprimată. Dar, lipsește ceva în această lume: forța vitală. Improvizațiile voastre au pierdut forța de atragere care fascinează și în același timp sperie.

Tratați improvizația ca pe o formă de comportament cotidian. [...] Cred că pregătirea improvizației nu ar trebui să înceapă o dată cu intrarea în sală, ci, într-un fel sau altul, înainte, în timpul zilei, în mod conștient. Ne aflăm în punctul în care încercăm să cunoaștem terenul înainte de a intra: ce pot să realizez pe acest teren? Puteți să vă percepeți pe voi înșivă altfel? Este posibil să întâlnim o persoană care să fim chiar noi înșine și totuși necunoscută? Propria natură, al treilea ochi...

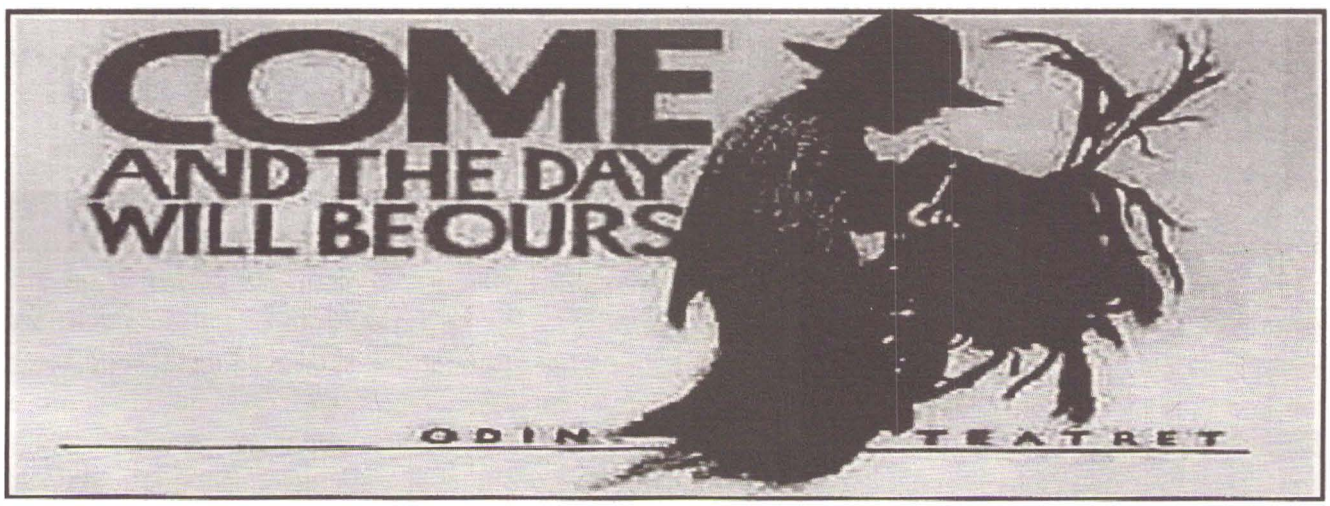
Avem nevoie de claritate asupra realității, trebuie să ne cunoaștem propria natură. Ar fi ridicol să ne speriem de ea. Dacă nu găsim cheia porții care deschide care să ne dea posibilitatea să ne închidem în întunericul

în care orice întâlnire este posibilă, atunci..., dacă nu găsim această cheie, rămânem întotdeauna în lumina zilei. În realitate nu ne este frică. Firește, nu este necesar ca în spatele acestei porți, în întuneric, să fie ceva oribil. Înfricoșătoare poate fi experiența cuiva care nu mai suportă fericirea, precum coarda unei viori care stă să se rupă. Acest lucru e înfricoșător. Înfricoșătoare este zdrobitoarea experiență mistică a lui Dumnezeu, a femeii și a amanților care trăiesc un moment de teroare, ca un râu care primește oceanul înăuntrul său, ceva care provoacă amețeli, ca o beție, ca o senzație de realizare sau de nimicire.

Nu ne putem încrede în forțe pe care nu suntem în stare să le exteriorizăm complet, în capacitatea noastră de a ne ascuți forța psihică, în starea fecundă a conștiinței noastre. Nu putem face asta în lumea noastră, în cultura noastră. Trebuie să găsim alte căi, să ne apropiem din altă parte. Sursa noastră de fertilitate nu este realitatea, este fantezia. Ceea ce noi numim fantezie seamănă cu un plămân care inspiră anumite elemente concrete: un cal care înaintează biciuit, o fată de paisprezece ani ai cărei ochi seamănă cu niște nuci pe care cineva are chef să le zdrobească,... nu contează ce. Acest plămân e identic cu plămânii noștri care se îmbibă cu substanțe chimice: oxigen, azot și le transformă în ceva greu de definit: în viață, pe care nici un om de știință nu a putut să o explice exact. Asta este fantezia, acest plămân care se umple de toate aceste fenomene concrete și le transformă în altceva, ceva care reprezintă chiar viața noastră interioară. Asta înseamnă să știi să „exploatezi", adică să poți să-ți folosești propria mitologie, propriile reprezentări, propriile imagini.

Fiți atenți, totul poate fi la fel de bine și ficțiune. În general, când povestesc, povestirea pe care o parcurg în mod conștient relevă ceva din mine, chiar dacă este inventată. Când las discursul să curgă, știu că, chiar dacă încerc să mă ascund în spatele cuvintelor și chiar dacă încerc să le dau o semnificație intelectuală precisă, totuși, în spatele lor, există un cap care scoate capul. Asta înseamnă prefăcătorie. Și asta este arta: prin intermediul ficțiunii, știința de a construi un adevăr.

Încercați, prin improvizații, să vă clarificați vouă înșivă acest proces. Încercați să combateți automatismele care vă fac să mergeți mereu în același fel, să vă mișcați la fel, din simplul motiv că a merge înseamnă doar a merge, a bea un pahar cu apă înseamnă doar a bea un pahar cu apă. Pășiți peste pragul improvizației. Cum poți să te lași purtat de ficțiune și să rămâi întotdeauna la timonă, atent la detalii, la logica unei rute care să-ți aparțină? Cum?"



Raphaëlle DOYON

Dramaturgia actorului: un paradox?

În mod obişnuit, dramaturgia se delimitează de actor. Ca „artă poetică" ea priveşte textul şi acţiunea acestuia, „excluzând spectacolul din câmpul ei de acţiune".

Mai mult, termenul „dramaturgie" califică activitatea dramaturgului al cărui sens „autor de piese de teatru" tinde „de vreo 30 de ani să-şi adauge o nouă valoare, aceea de consilier literar şi istoric al regizorului însărcinat să pregătească analiza istorică a textului". Iată cum ne îndepărtăm încă puţin de actor, element viu al scenei. Este adevărat că Lessing, cu *Dramaturgia de la Hamburg* (1767–1768), marchează un moment al practicii teatrale care „prevede ceea ce punerea în scenă realizează".

„Acest concept, ne spune Bernard Dort, s-ar confunda întrucâtva cu cel de teatru. Dar el se defineşte întotdeauna în funcţie de textul dramatic şi în perspectiva sa lineară, justificând surprinderea noastră în faţa locuţiunii de dramaturgie a actorului".

E cumva un paradox, „o propoziţie absurdă în aparenţă, pentru că este contrară ideilor primite şi, totodată este, în fond, adevărată..."?

Mai degrabă deplasare de semnificaţii decât paradox. De două ori, în *Canoe de hârtie*, Barba foloseşte cuvântul dramaturgie/dramaturgic în accepţiunea lui obişnuită, identificându-l cu munca lineară asupra sensului. În primul caz, el îl opune unei „carenţe organice", iar în celălalt – vorbind despre Meyerhold – „intenţiei mişcărilor" care l-a făcut pe Meyerhold „din ce în ce mai autonom faţă de lucrul pe text, modelând partitura în virtutea unei ştiinţe muzicale". El opune în acest caz două dramaturgii, numite şi explicitate în conferinţa din 15 februarie 1999, de la Conservatorul Naţional Superior de Artă Dramatică. Lărgirea câmpului semantic de „dramaturgie", trecut dintr-o relaţie strânsă cu textul în cea privitoare la un *performance text* viu, apare în mod tardiv. Prima definiţie a unei „dramaturgii a actorului" apare în nota aceleiaşi *Canoe*, notă care precizează elaborarea „unei dramaturgii complexe a partiturii" în opoziţie cu „ilustrarea unui teatru vechi": „dacă prin *dramaturgie* se înţelege tehnica şi arta de a îmbina acţiunile, se poate vorbi de o dramaturgie a actorului pentru a indica maniera în care el îşi întreţese compoziţiile în cadrul general al textului şi al punerii în scenă".

Această dramaturgie se opune într-o manieră directă sensului, orientându-se în acelaşi timp spre el, atunci când îl alege, ca înspre un centru refuzat în parte. În această situaţie, diferenţa dintre cele două dramaturgii, conform acestui criteriu semantic, nu este indiscutabilă. Şi dramaturgia organică, şi dramaturgia clasică, împotrivă sau în favoare, acţionează în direcţia sensului. În sfârşit, distincţiei făcute de la Aristotel încoace între textul scris şi maniera sa de reprezentare, Eugenio Barba îi substituie noţiunea de *performance text*, explicitată de Richard Schechner. În timp ce textul scris poate fi transmis în afara spectacolului, *performance text* este chiar spectacolul. Teatrul ca punere în scenă a unui text scris tinde să privilegieze o viziune liniară care este în mod precis cea a unui timp rectiliniu al limbii şi lecturii, unde intriga este concepută în manieră diacronică, evenimentele succedându-se unele

după altele, într-o relaţie de la cauză la efect. Simultaneitatea sau sincronia, alt pol temporal, este aproape exclusă.

Performance text: „Actorul nu interpretează un text, el creează un context"

În *performance text,* punerea în scenă şi scriitura spectacolului se prezintă ca un întreg, iar spectacolul este gândit ca echilibru şi tensiune între doi poli: simultaneitate şi succesiune. Succesiunea oferă suficientă lizibilitate imediată în stare să-l scutească pe spectator de o cercetare semantică, permiţându-i să trăiască experienţa simultaneităţii şi să ia parte activă la ceea ce vede şi trăieşte. El poate să aleagă acţiunea pe care vrea să o urmărească, aşa cum face, fără să-şi pună întrebări, spectatorul unei coregrafii. *Performance text* oferă o ţesătură complexă de semnificaţii. Ceea ce ne face să spunem că textul este text, prin urmare este complex. Cuvântul latin *textus* indică din punct de vedere literar „tramă, ţesut, întreţesut", în timp ce *complexus* ar corespunde unei îmbinări de elemente componente ale unui acoperiş – şindrilă, ardezie etc., ca un soi de şindriluire. Actorul „nu interpretează un text", el constituie materia primă, „el creează un context". Dramaturgia actorului este modul în care actorul creează acest context. De unde şi fragilitatea demersului său practic, elaborare a unui joc fără notaţie, „un substitut care nu se substituie la nimic din ceea ce i-ar putea fi oarecum pre-existent". „Fabricarea" interpretării unui text are, în schimb, „un început atribuit, un model dat de caracteristici determinate cărora le datorează un fel de tangibilitate: chiar aceea pe care Platon o atribuie formelor care îl imită pe bunul meşteşugar".

Definiţie exploratorie şi peisaj

„Dramaturgia actorului, scrie Barba, este înainte de toate capacitatea de construire a echivalentului complexităţii care caracterizează o acţiune în cadrul existenţei". Mai multe enunţuri pot fi deduse din această definiţie pe care Barba nu va înceta să o completeze. Viaţa (prescurtare pentru „acţiune în viaţă") este complexă, viaţa artei vieţii, care este teatrul. Barba numeşte de asemenea viaţa: *bios*; ea este complexă. Dar există o inteligibilitate între cei doi termeni pentru că o echivalenţă este posibilă între ei. Aceasta e valabilă şi pentru actor ca observator al vieţii, şi pentru teoretician ca observator al teatrului. Pentru o exprimare mai simplă, complexităţii vieţii îi corespunde complexitatea unui sistem artistic. Înţeleg prin sistem un ansamblu de elemente care pot fi prinse în articulaţia lor reciprocă şi care nu sunt doar juxtapuse, ci independente unele faţă de celelalte, aşa cum se întâmplă în chimie, unde „sistem" desemnează o moleculă în care un atom central este legat de alţi atomi. Nu este vorba în nici un caz de o metodă ce s-ar bucura de elogiile lui Descartes. Dimpotrivă, ideea de sistem ca şi cea de complex, şi de text, cuprinde, în singularitatea sa, pluraluri. Stanislavski însuşi a preferat termenul de sistem celui de metodă. Sistem indică: „Un ansamblu de propoziţii, ordonate pentru a constitui o doctrină coerentă... această folosire nu presupune adevărul propoziţiilor". Dramaturgia actorului vine, după părerea mea, să coroboreze ideea unui sistem, oricât de euristic ar fi el, mai de grabă decât să propună stabilirea Antropologiei Teatrale.

Unul dintre preceptele pe care le adaugă, oferindu-se să „construiască echivalentul complexităţii vieţii", este cel care pune în valoare dinamica, o manifestare a vieţii care nu urmează *logos*-ul, despre care pe bună dreptate Aristotel susţinea că nu poate spune decât un singur lucru într-un moment determinat. Dimpotrivă, *bios* se desfăşoară în multiple direcţii divergente, până la exactitatea detaliului. Această tensiune de îmbinare a elementelor între ele se găseşte reconstruită în dramaturgia actorului. Înseamnă că nu

avem pe de o parte acţiunile actorului şi pe de altă parte intenţiile, ci că intenţiile se văd, sau dacă nu se văd, dialectica între acţiune şi intenţie este prezentă în aşa fel încât spectatorul „experimentează experienţa".

Etapele de construcţie în cadrul exemplului câinelui

Situaţia este următoarea: „văd un câine şi mi-e frică". Cum să montezi acest lucru în teatru ? Înainte de a vizualiza această situaţie pentru spectator, amplificând-o pentru a-i recrea echivalentul, trebuie mai întâi să îi distingem elementele constitutive, să selecţionăm şi să fixăm materia care, apoi, va fi dilatată. Montajul implică două operaţiuni:

- „selecţia şi tratamentul" fragmentelor extrase dintr-un context original; cu alte cuvinte: *ce* să privim şi *cum* să privim;
- asocierea acestor fragmente într-o secvenţă discontinuă (şi discretă).

„Mai întâi, spune Barba, ar trebui să vorbim de stări afective şi nu de emoţii" (vom vedea că termenul „emoţie", fără a intra în discuţiile aporetice despre *Paradoxul comedianului,* este justificat când ne referim la spectatori).

Într-o primă etapă, Barba stabileşte o imagine a situaţiei generale în cazul unei întâlniri cu un câine; el decupează diferitele elemente care îi sunt conţinute, pentru a selecţiona ceea ce hotărăşte să vadă şi nu ceea ce vede. „O stare afectivă este o serie de relaţii complexe şi divergente legate de un stimul. Aceste reacţii reprezintă cel puţin cinci niveluri de organizare":

1. Primul face referire la senzaţiile resimţite: „mi-e frică".
2. Al doilea, la evaluările cognitive: „câinele are un aer civilizat; aici, la universitate, nu sunt câini care muşcă".
3. Al treilea, la manifestările autonome care nu pot fi controlate: ritmul pulsaţiilor mele cardiace şi al respiraţiei mele accelerate; transpir.
4. Al patrulea, impulsul de a reacţiona: „vreau să mă îndepărtez".
5. Al cincilea, decizia privind comportamentul meu: „mă oblig să fiu calm".

Actorul trebuie să lucreze pe fiecare dintre emoţiile sale pentru ca ele să apară în mod fizic. El trebuie să le reconstruiască şi să le transpună pentru a le face să trăiască simultan: „de exemplu, picioarele îmi sunt curajoase, dar bustul şi braţele se curbează, capul vrea să fugă în timp ce clipitul ochilor mei reconstruieşte echivalentul unor reacţii autonome involuntare".

Actorul reperează fiecare dintre niveluri, caută o echivalenţă, lucrează asupra fiecăreia dintre acţiuni într-o manieră independentă, apoi în mod simultan până când acest montaj nu mai apare. Şi aici, există o ficţiune a dualităţii între obiectivul de atins, un om–în–viaţă (ce nu ar trebui să mai fie remarcat ca actor datorită discreţiei cu care i se manifestă virtuozitatea), care vede un câine şi căruia îi e frică, şi procesul de descompunere şi de recompunere pentru a ajunge aici.

„Corpul-în-viaţă" este o polifonie de tensiuni legate între ele printr-o coerenţă internă invizibilă. Dacă dramaturgia actorului nu desemnează doar nivelul celular de organizare, ea începe pentru a se construi, prin punerea realului sub microscop spre a degaja o dinamică. Această dinamică dilatată creează o incoerenţă faţă de cotidian dar o coerenţă organică. Aici, pe un criteriu nu verosimil ci de necesitate, Barba şi Aristotel se întâlnesc. *Poetica* nu spune oare că „unul dintre scopurile urmărite când e vorba de caractere

este coerența, deoarece chiar și cel care face obiectul imitației este incoerent și presupune un caracter de acest gen, trebuind ca acest caracter să fie incoerent de o manieră coerentă"? În mod evident, Aristotel vorbește de o coerență de caracter, de personaj, de o coeziune mentală și literară care este departe de a anvizaja chiar procedeul oferit de *performance text*. Această coerență trimite la ceea ce se definește ca un refuz în dramaturgia lui Barba, dar paralela merită să fie subliniată pentru locul pe care cele două „teorii ale compoziției" îl acordă incoerenței și unui alt tip de criteriu de coerență proprie teatrului, afirmând până la urmă că teatrul are regulile sale proprii, care nu sunt cele ale cotidianului. Ca și Aristotel, Barba concepe un sistem de compoziție care decretează legi precise. Dacă Bernard Dort descrie arta poetică a lui Aristotel ca pe un „sistem ideal", nu ne-am putea întreba în ce măsură numeroasele principii-care-revin, ca și procesul de montaj dramaturgic, nu stabilesc o structură teoretică „absolută"?

De la o dramaturgie organică și de la exercițiul amuleta

În *drama-ergon, ergon* definește activitatea acțiunilor ca și cum acțiunile a lucra de la ele putere, ca și cum ar stabili o logică și o structură proprie care scapă înțelegerii rațiunii. Dramaturgia „își trăiește viața" într-o dialectică între direcția în care se îndreaptă și dezorientarea pe care o acumulează de-a lungul peripețiilor. În acest sens, dramaturgia neagă acțiunea care o face să se nască. Este esențial pentru a sesiza aceste orizonturi să nu căutăm o logică semantică, ci o logică organică sau dinamică, a cărei valoare rezidă în calitatea energiei.

Această manieră de a gândi/acționa se explicitează în mod dificil pentru că nu este de fapt cea a limbajului pe care îl cunoaștem prin alfabetul nostru. Ea face apel la emisfera dreaptă a creierului care influențează percepția noastră spațială și tonală, recunoașterea noastră a motivelor comportamentale de tipul emoției. Emisfera stângă, dimpotrivă, intervine în cazul discursului, ca și în domeniul gândirii lineare și analitice. Iată de ce societățile noastre, unde ucenicia se face după logica limbajului și aproape exclusiv prin limbaj (alfabetul nostru nu este spațializat, asemeni alfabetului chinez, de exemplu), au emisfera stângă a creierului deosebit de dezvoltată.

Casa tatălui meu

Pentru a discerne noțiunea de gândire-acțiune pe care emisfera dreaptă a creierului și-o asumă, trebuie să ne gândim la muzica compusă după un întreg ansamblu de reguli, armonii etc., dar care

în cadrul acestor reguli, nu are numai ca altă lege pe aceea care le neagă, ci mai mult decât atât, nu se determină pe un criteriu semantic obiectiv care ar fi indescifrabil. Şi totuşi, se vorbeşte clar despre o armonie, despre o melodie, despre „groove", despre „swing", tot atâţia termeni care la apariţia lor, înainte de a desemna tipuri, dau echivalentul unei dramaturgii dinamice sau organice pentru actor. Barba spune că muzicologul John Blacking „descrie ca gândire acţiunile mâinilor care lovesc toba". „La prima vedere, formulele lui Blacking par să nu fie decât modalităţi sugestive de a vorbi". „Apoi, se bănuieşte că ar fi vorba de ceva în plus, ca de o manieră de a vorbi *à la lettre*. El desemnează în mod explicit două feluri de gândire, una corespunzând emisferei drepte a creierului sau „thinking in motion" şi cealaltă, emisferei stângi – „thinking in concepts".

Exerciţiul te învaţă să gândeşti/acţionezi cu toate creierele; el este „paradigma dramaturgiei", paradisul dramaturgic! „Exerciţiile sunt mici labirinturi pe care corpul-spirit al actorului le poate trasa şi retrasa pentru a le incorpora o gândire paradoxală. Odată stăpânit, sau exerciţiul moare sau o întâmplare l-a făcut să evolueze din nou pentru un alt exerciţiu. „Exerciţiile sunt ca nişte amulete pe care actorul le are asupra sa, nu pentru a le arăta, ci pentru a extrage anumite calităţi de energie din care să se dezvolte încet un al doilea sistem nervos".

Atunci când Michel Foucault defineşte cunoaşterea ca un element ce poate fi discursiv, sesizarea acestei alte forme de cunoaştere este în prezent denumită de către Odin ca o „cunoaştere tacită". Mei Lan Fang dădea o definiţie fără să o numească: „o mare parte a cunoaşterii nu poate fi transmisă prin cuvinte. O descoperi privindu-l cu atenţie pe maestru".

Complexităţi şi echivalenţe

Într-un text scris cu ocazia aniversării a 30 de ani de existenţă *Odin Teatret,* Barba justifică alegerea celei de-a doua embleme a lui *Odin*, „blazonul pe care Niels Bohr şi l-a fabricat atunci când a fost înnobilat de Regele Danemarcei pentru meritele sale ştiinţifice". „El a ales atunci semnul chinez al lui *Yin* şi *Yang,* pe care l-a înconjurat cu propoziţia latină *Contraria sunt complementa*". Eugenio Barba adaugă: „Natura ne învaţă că contrariile sunt complementare. Arta ne învaţă acelaşi lucru". *Yin* şi *Yang* constituie cei doi poli ai unei aceleiaşi realităţi. Zeami ne spune: „Dacă s-ar interpreta *yang* într-o ambianţă *yang,* iar *yin* într-o ambianţă *yin,* nu ar putea să existe echilibru şi *perfecţiunea* ar fi imposibilă". Aceasta se traduce într-o manieră foarte concretă la *Odin* în „dansul opoziţiilor", unde orice mişcare se naşte dintr-o direcţie opusă celei către care se îndreaptă. O energie reţinută faţă de paroxismul ei poate fi transformată într-o nouă direcţie şi nu există niciodată în mod real un moment de oprire sau de inerţie. Ideii unei linii care se opreşte i se opune cea a unui cerc de elemente interdependente. *Yin* şi *yang* provin din principiul după care tot ceea ce s-a dezvoltat până la extrem devine opusul său. Această lege menţine lumea în armonie, într-un tot organic, uneori împotriva voinţei fiinţei umane. Legea opoziţiei este legea realităţii şi a gândirii („a da înapoi pentru a sări mai bine"). Actorul o constată şi o transpune într-o dramaturgie echivalentă, într-un principiu de viaţă al teatrului. Deja Meyerhold concepea biomecanica drept „un ansamblu de relaţii: ale diferitelor părţii ale corpului actorului între ele, ale corpului cu spaţiul înconjurător, ale corpului cu spaţiul şi timpul, ale corpului cu corpul partenerului, ale corpului cu un obiect imaginar, ale corpului actorului cu corpul celui care îl observă". Dramaturgia actorului este una dintre căile de acces, unul dintre răspunsurile la întrebarea: „Cum să faci să vibreze ceea ce poate fi definit ca nod complex de reacţie, care este de fapt teatrul?"

Definiţii şi niveluri de organizare

Dramaturgia actorului este „unul dintre nivelurile de organizare a conceptului de *performance,* sau cum rectifică mai veridic Barba, „un aspect al ţesăturii dramaturgice". *Performance* este „un sistem complex care integrează diverse elemente, fiecare ascultând de logica proprie dar având toate o acţiune reciprocă între ele şi cu exteriorul". Am putea-o compara cu un ansamblu de păpuşi ruseşti, făcute din acelaşi material şi cu egală minuţie şi precizie. Celelalte păpuşi nu pot fi văzute în păpuşa mare. Dar aceasta nu ar putea să existe fără ele. Ar trebui să nu o poţi închide fără celelalte în interior, iar fiecare dintre păpuşile care se închid le modifică pe cele care se ascund. Păpuşile noastre ruseşti nu sunt suficiente, trebuie să adaugăm ideea unei pânze de păianjen, care ţesătură ar putea fi mai organică? Exemplul lui *jo, ha* şi *kyu* (Sieffert, în acest context traduce „uvertură, dezvoltare, final") este, în acest cadru, relevant. Programul unei zile de *Nô* se desfăşoară după această diviziune unde fiecare dintre părţi este la rândul ei subdivizată în *jo-ha-kyu.* Aceste trei elemente ale unei piese „sunt construite după acelaşi principiu". „Până la urmă, fiecare frază vocală sau instrumentală, fiecare pas se descompune încă o dată în *jo, ha, kyu.* Există deci, un *jo* al lui *ha*, un ha al lui *kyu* etc." „Dar atunci, există de asemenea un *kyu* al lui *jo* al lui *ha*?" „Este tocmai asta – i-a răspuns actorul care, totuşi, dincolo de o anumită limită, sfârşeşte şi el prin a fi dezorientat; [...] dincolo de un anumit prag, jo, ha, kyu devine un ritm al gândirii".

Nivel celular şi dramaturgia actorului

Dramaturgia actorului este asociată unui nivel de organizare care cuprinde „ritmul gândirii, impulsul, nivelul celular", nivel elementar care susţine celelalte niveluri de organizare, dar care se află modificat. În aceste condiţii ar trebui să vorbim de dramaturgii ale actorului la plural. Pentru că ea este schimbătoare, ea este specifică la fiecare dintre niveluri şi deci multiplă. Dacă ea poate fi inclusă în fiecare dintre nivelurile de organizare, ea este de asemenea prezentă într-o manieră transversală, traversându-le pe toate, de la nivelul celular până la *performance text.* Să clarificăm această idee. Tentaţia de a simplifica noţiunea de dramaturgie a actorului este mare, reducând-o la cea mai mică dintre păpuşile ruseşti, ajungând să nu întrevedem decât un microcosmos de principii stabilite de Antropologia Teatrală. La prima vedere, mai mulţi factori pot crea confuzii. Ideea de infinit mic şi de „sub-partitură" domină discuţiile sesiunii ISTA (International School of Theatre Anthropology), din 1992. Odată cu ele, apare noţiunea de dramaturgie a actorului. Am văzut că aceasta din urmă este singura care conţine sâmburele celular ce-i conferă noutatea. Dramaturgia traversează diferite niveluri de organizare, de la sâmburele celular (pe care Barba îl compară cu o cardiogramă ale cărei linii au o dinamică şi urmează o traiectorie minusculă şi precisă) la ţesăturile de relaţii dintre diferiţii actori, la *performance text.* Acesta, nefiind suma nivelurilor de organizare, ci produsul lor, dramaturgia actorului este o bază mişcătoare care se transformă şi se lărgeşte împreună cu restul. *Performance text* nu este decât o dramaturgie a diverselor dramaturgii de actori; ele îşi manifestă foarte clar prezenţa. Ajung la această tautologie: dramaturgia actorului este prezentă atunci când actorul este actor.

Mai mult decât un nivel de analiză, ea se aseamănă mai degrabă cu o *ficţiune cognitivă*, „abstracţie utilă care-i permite să intervină asupra planului practic". Pentru teoretician, este o grilă de lectură, un unghi de

vedere care se naşte în mod efectiv sub microscop pentru a elabora o bază capabilă să susţină diferitele niveluri, asemeni unui eşafodaj care garantează soliditatea unei coerenţe şi a unei viziuni globale.

Eugenio Barba se află fără încetare într-o dialectică între două priviri, de la procesul imperceptibilului la rezultatul *textului* final, „ca şi cum ar muri mâine şi, în acelaşi timp, ca şi cum ar avea eternitatea în faţa lui", ca şi cum actorul unic şi individualist nu ar putea să se detaşeze de ansamblu, la fel cum sensul care transcende munca nu ar putea exista decât în momentul prezent. Ca prim spectator, Barba este cel pe care îl descrie, care „priveşte când prin lentila de mărire, când prin lentila de micşorare a unor ochelari imaginari ce observă ansamblul de la distanţă şi apoi este atras de un detaliu". Nu sunt metafore, ci o dialectică foarte prezentă în elaborarea unei dramaturgii a actorului.

Actorul şi dramaturgia sa

Este foarte clar că dramaturgia actorului se face în *contact direct* cu acesta. Etimologic, dramaturgia actorului este „acţiunea acţiunilor celui care se produce". Latinul *agere* înseamnă mai întâi „să împingi în faţa ta" şi se deosebeşte de *ducere,* „a conduce, mergând în faţă". Actorul nu conduce acţiunea ca pe o turmă, el este decis, acţiunea îi este în faţă. Este actul său. Appia remarca: spre deosebire de muzică, unde compoziţia se poate transmite în afara muzicianului şi a compozitorului (domeniu în care termenul de interpretare este favorit), actorul este „scriptorul" compoziţiei sale şi ea îi coexistă. Chiar dacă Laban a fost contra acestui lucru, utilizând notaţia sa, nu putem cunoaşte compoziţia în afara actorului, şi nici pe actor în afara ei. Noi nu observăm un corp mort, ci un corp-în viaţă; de aici vine revolta lui Barba, care nu suportă sacrilegiul lui Laban, vorbind la 15 februarie 1999

despre „corpul actorului". Actorul nu poate fi separat de corpul său. El este în acelaşi timp „scriptor şi materie-scrisă" a dramaturgiei sale. Ea este cea care îl determină, „aproape ca pe un inginer genetic". În acest sens, elaborarea dramaturgiei actorului începe încă din prima zi de muncă a acestuia, imediat după trecerea sa de la o cultură cotidiană la o „cultură de teatru".

Să recapitulăm ipotezele noastre:

Dramaturgia actorului este un nivel de organizare numai în măsura în care ea rămâne prezentă în toate celelalte planuri care i se constituie ca materie. Pentru teoretician, ea nu este un nivel de organizare, ci o cale de lectură care traversează totul până la *performance text.*

Ea face să apară prin formulări: un nivel celular de organizare, necesitatea unei gândiri paradoxale, o dramaturgie organică sau dinamică. Clarificarea acestor noţiuni o instituie ca rezultat al unor descoperiri. Dramaturgia nu este separabilă de actor, care îi este cerneală şi toc, subiect şi obiect. Raportul lor se inversează în măsura în care ea îl plămădeşte ca actor, acest lucru întâmplându-se încă din prima zi a antrenamentului său.

Primul aport al elaborării unei dramaturgii a actorului pentru teoria teatrului mi se pare că ar fi locul pe care îl oferă apărării unei complementarităţi a contrariilor şi teoretizării posibile a unei gândiri nonraţionaliste ce cuprinde noţiunile de cunoaştere tacită, de memorie a corpului, de gândire/acţiune, de dramaturgie organică, de sincronie şi de *performance text.* Ea confirmă ideea lui Patrice Pavis după care „vechea concepţie a punerii în scenă cu dominanta centrală a sensului s-a erodat şi, împreună cu ea, pretenţia globalizantă şi puristă a analizei spectacolului".

Această redefinire a teoriei teatrului, care este în primul rând o redefinire a teatrului, trece (Barba face remarca cu referiri la Gordon Craig, Copeau, Eleonora Duse) printr-un „fel de ură şi de dispreţ faţă de propria profesie", iar dramaturgia actorului, am văzut deja, defineşte, înainte de a desemna vreun procedeu, actorul prin ceea ce nu este el, prin drumul refuzului. A nega teatrul, „acest cuvânt mort de care unii se servesc tocmai pentru că ceea ce desemnează e mort", este a refuza felul în care apare el într-o cultură dominantă. Dramaturgia actorului îşi propune să-l distrugă, apoi să-l refacă pentru a atinge, nu un sistem estetic ideal, ci complexitatea vieţii, „care este imperios necesar să fie descoperită pentru că este din ce în ce mai mult travestită, distrată, întemniţată [...], ţinută în stare de somn de către o civilizaţie care ne guvernează".

În timp ce realitatea devine virtuală, în timp ce crimele sunt comise cu aceeaşi uşurinţă ca în jocurile video, teatrul lui Barba nu mai este, nici „resursă congnitivă", nici „o prezentare sensibilă a ideii", nici „o figură ideală a eului". Dramaturgia actorului este de asemenea o dramaturgie a spectatorului şi, dacă a fost un timp când „practica imaginarului permitea ca prin ficţiune să-ţi păstrezi distanţele faţă de viaţă", noi ne declarăm în prezent slăbiciunea în faţa irealităţii şi nevoia noastră de a trăi, nu numai de a vedea şi de a gândi. Tehnica dramaturgiei actorului vizează „autorizarea reîncorporării arhaicului, emoţionalului biologic, în faţa unei culturi saturate de obiectele manufacturate şi de corpurile virtuale care au invadat-o". Teatrul ne permite încă o dată să ocolim această viaţă. El nu revine la suprafaţă decât prin mijloacele ce-i sunt propriile scopuri: doar el ne autorizează să evadăm pentru a o regăsi altfel.

Traducere de **Vladimir Tudor Popescu**

Victor PARHON

Proezia, pro-stia ,si pro-stituarea pro-fesională

O junã copilă nelipsită de talent, dar nici de ambiţii disproporţionate faţă de câtimea talentului ce i-a fost hărăzit, începe să facă de pe acum, la nici 40 de ani împliniţi, figură de doamna Bulandra.

S-ar putea să i se tragă şi de la teatrul cu acelaşi nume, unde a fost actriţă şi a jucat roluri importante, dar i se trage cu siguranţă şi mai ales de la coproducţiile SMART, în general sensibil supraevaluate de presă. În ultima, regizată de Mihai Măniuţiu, joacă rolul titular şi e de o rară făcătură studiată, în ciuda unor aprecieri „critice" de genul Oana = *Ioana (d'Arc)* sau *Ioana (d'Arc)* = Oana, dacă nu chiar Oana d'Arc pur şi simplu. Vă mai amintiţi sloganul „Marcel Iureş e *Richard II* şi *Richard II* este Marcel Iureş"? Nu trebuie să ne mirăm aşadar dacă, la un asemenea grad de exigenţă critică, juna cu pricina o fi început să creadă că lucrurile chiar aşa stau, ca odinioară „geniul Carpaţilor"!

Cum necum, fapt e că au început să creadă şi alţii, Oana Pellea, căci despre ea e vorba, devenind peste noapte directoarea companiei SMART, singura din ţară atât de bogată încât îşi poate permite să plătească actorii aproape de valoarea reală a prestaţiilor acestora.

Nu ne-am fi ocupat de cestiune, dacă distinsa domnişoară directoare n-ar fi avut trăsnita idee de a-l promova la Pro TV pe „pro-etul" nostru naţional, Mihai Eminescu, în chiar anul sărbătoririi acestuia, acordându-i **1** minut zilnic, la 12 noaptea. Nu ne era de ajuns că, de câţiva ani încoace, la 1 Decembrie, sărbătorim mai întâi înfiinţarea Pro TV-ului şi apoi Ziua Naţională a României! Ca o dovadă elocventă a modestiei acestui post şi a preţuirii realizatorilor emisiunii pentru Mihai Eminescu şi pentru ideea de **poezie** pe care acesta o simbolizează în cultura română, generosul minut acordat la 12 noaptea se cheamă „Proezia"! Nu blasfemia, aşa cum e de fapt, ci „Proezia", adică ceva ce nu există în limba română, sfântă pentru Mihai Eminescu.

Cum poţi să pretinzi că cinsteşti memoria lui Eminescu, bătându-ţi joc, cu nonşalanţă, tocmai de limba română, ale cărei modernitate şi armonie au fost copleşitor influenţate de creaţia eminesciană? Chiar dacă ar vrea poate să se înţeleagă, din odioasa denumire, şi un alt fel de prezentare a poeziei, propriu postului Pro TV, nimic nu-ţi dă dreptul, nici chiar banii SMART-ului, să poceşti limba română, sub pretextul că i-ai aduce un omagiu tocmai celui care i-a modelat modernitatea!

Dar să discutăm acest „pro-iect" (cultural?) şi sub alte aspecte. Orice om de teatru, inclusiv Oana Pellea, ştie că actorii se împart, între altele, şi în spuitori şi nespuitori de versuri. Ultimei categorii îi aparţine chiar Oana Pellea: din fabulele argheziene spuse la intrarea în facultate neputându-se trăi toată viaţa! Cea mai bună dovadă e că, acum câteva zile, când a „spus" cuvinte eminesciene la „Proezia", a fost filmată tăcând, la orizontală (vezi pro-funzimea simţirii!), textul auzindu-se din off! Şi mai hazoasă a fost seara precedentă (19 ianuarie 2000 – *n.a.*), în care Marin Moraru, acest mare actor comic ajuns la senectute, dar care n-a spus până acum versuri de Eminescu, ne-a uimit morfolind oţărât câteva panseuri eminesciene, într-o modalitate involuntar ilară, efect demn de elitismul elevat al acestei emisiuni, care nu e pentru vulg, ci pentru cei care stau până la 12 noaptea, tocmai ca să se întâlnească nu cu Eminescu,

ci cu „proezia" sa! Aseară, stând pe o scară (regia: Mihai Măniuțiu), l-am văzut pe actorul clujean Dorin Andone spunând, aproape alb, *Odă în metru antic*. Era evident că omul n-avea nici o vină, dar câți actori din breaslă și-ar permite să refuze 1 minut plătit regește? S-ar părea că ambițioasa directoare și-a propus să nu ierte nimic, de la tinerii absolvenți la vajnicii pensionari, toată breasla fiind „protivită" (alt cuvânt drag celor de la Pro TV!) să spună Eminescu! Oare chiar așa stau lucrurile? Până mai ieri, prin coerciție, dar și prin anumite avantaje indiscutabile, actorii erau „obligați" să spună versuri patriotice, care să-l proslăvească pe marele cârmaci. Fără îndoială, o formă de prostituare profesională, practicată totuși numai de o parte a actorilor, dintre cei **care știau să spună versuri!** Nimeni nu s-ar fi gândit atunci să-l solicite pentru chestia asta pe Rauțki, când exista Cozorici, bunii mei prieteni de odinioară, mari actori și unul și altul!

Îl mai țin minte, spunând *Scrisoarea a III-a*, pe neasemuitul George Vraca, într-o inconfundabilă manieră patetică. Dar îl țin minte și pe un alt actor, mai puțin mare, mai puțin celebru, dar **inegalabil** în spunerea clară și tulburătoare a versului eminescian: Ludovic Antal. Ce vreau să spun cu asta? Că, de pildă, Ion Caramitru n-a fost niciodată un actor „mai mare" decât Toma Caragiu și nici Ovidiu Iuliu Moldovan „mai mare" decât, să zicem, George Constantin, chiar dacă primii au spus admirabil versuri, inclusiv de Eminescu, în timp ce colegii lor n-au rămas în istoria teatrului prin asta. Vreau să spun că nu e obligatoriu ca un actor să știe să spună versuri și că ar fi păcat ca acum, din considerente ținând de crunta sărăcie a breslei, să ne întoarcem la un alt fel de pro-stituare pro-fesională.

Că se poate întâmpla – și chiar a început să se întâmple și așa! – ne-o demonstrează întristătoarea realitate de la imunda emisiune „Vacanța mare", unde tineri actori profesioniști nelipsiți de talent acceptă să facă o jalnică figurație celor doi siniștri amatori a căror vulgaritate frizează patologicul și a căror subtilitate comică frizează retardarea.

Crede oare cineva de la Pro TV că, oferindu-ne acest minut de elevată „proezie", vom putea uita cu ușurință nesfârșitele și înjositoarele minute acordate incredibilelor obscenități de la „Vacanța mare"?

Îi amintim Oanei Pellea că decăderea profesiunii la prostituție e greu de stăvilit într-o țară ajunsă în mizerie și disperare. A se vedea câte capete de afiș participă la jocurile Bingo și a nu se uita prea ușor nici „Ministerul comediei" de la Pro TV, puține staruri rezistând la sunetul arginților, chiar dacă era evident vorba de un balon de săpun, de o crasă stupiditate, având bineînțeles și „regie" (nimeni altul decât Horațiu Mălăele).

Cât privește cinstirea lui Eminescu, cu banii risipiți la „Proezie" s-ar fi putut scoate, chiar de către Editura PRO, o ediție de lux, dar și una ieftină, subvenționată, care să-l facă pe marele poet accesibil tinerei generații de aici, atât de sărace, dar dornice poate și de poezie. Iar poezia nu se vede și nu se ascultă numai la TV, ci în primul rând se citește, la ceas de taină, și se aude în gând. Ca să nu mai vorbim de faptul că a-ți aminti de Eminescu doar cu prilejul zilei de naștere sau de deces mi se pare, în esență, la fel de formal cu a-l programa în fiecare zi, preț de 1 minut, la 12 noaptea.

Sper ca prietenul meu Amza Pellea, de acolo de unde e, să nu se supere prea mult pe mine dacă mi-am spus cuvântul în această împrejurare, făcând-o nu altfel decât cu onestitate critică. Om sunt și eu și după trei emisiuni de „proezie", urmărite consecutiv, n-am mai putut să tac.

(Reprodus după ziarul „Adevărul" din 22 ianuarie 2000)

SPECTACOLE

Carmen STANCIU

Cronica unui succes anunţat

Teatrul Naţional din Bucureşti & SMART (Select Management Art) – *Barrymore* de William Luce. Regia: Gelu Colceag. Decoruri: Pulu Antemir. Costume: Janine. Muzica: Nicu Alifantis. Coregrafia: Roxana Colceag. Cu: Ştefan Iordache, Gelu Colceag. Data premierei: 18 ianuarie 2000.

Un bar, sau o scenă de musical, sau o cabină de actor.

Un beţivan, sau un *show-man* ratat, sau un Artist.

John Barrymore. Fante de bulevard, idolul „farsei de matineu", cel mai mare interpret al lui *Hamlet*. Acum, şi el, un personaj.

Barrymore, prima producţie din anul 2000 a Teatrului Naţional din Bucureşti, este unul dintre acele spectacole care te pun în dificultate atunci când trebuie să scrii despre ele, pentru că este realizat după o „reţetă" infailibilă. Subiectul, succesul înregistrat de autor, William Luce, şi cu alte monografii dramatizate, un Premiu Tony pentru marele actor Christopher Plummer care l-a întruchipat pe *Barrymore* în Statele Unite, semnătura lui Gelu Colceag, recunoscut drept un regizor capabil să-i facă pe actorii cu care lucrează să-şi etaleze întreaga zestre artistică şi, mai ales, un foarte (de) aşteptat recital Ştefan Iordache. Cu alte cuvinte, unui dintre acele spectacole la care fiecare merge cu propriul său „bagaj de cunoştinţe", cu propriile sale idei sau amintiri – despre Barrymore, Iordache, Shakespeare sau Teatru. Prăbuşirea unui star. Într-un colţ, în faţa unei oglinzi, un actor se machiază printre sticle de whisky şi mere roşii. Este aici pentru că cineva, cândva, l-a despărţit de *Frumoasa din Kalamazoo* pe care o cântă la fiecare matineu, dăruindu-i în schimb povara gloriei. Dar asta a fost demult, foarte demult. Acum nu a mai rămas decât beţia teribil de lucidă şi ironia, amintirea copilăriei, a iubirii şi, mai presus de toate, dorinţa de a se odihni, în sfârşit, în poala bunicii. John Barrymore.

Un singur om în poveste, un singur om pe scenă. Privit acum, spectacolul se transformă într-un ceremonial, se confundă cu o confesiune personală, o exhibiţie de o impudoare perfect calculată. Trebuie să-l vezi pe Ştefan Iordache atingând costumele abandonate pe scenă pentru a înţelége ce este un mare actor: un şaman capabil să aducă la viaţă eroi cu doar câteva cuvinte, cu o privire aruncată pe sub cutele adânci săpate pe frunte şi cu un gest al mâinilor.

Este de ajuns să îmbrace unul dintre costumele abandonate ca nişte crisalide golite spre a deveni personaj, un erou capabil să înfrunte chiar şi moartea pentru a-şi atinge idealurile – *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Barrymore*.

Brusc, jocul s-a sfârşit. În poala bunicii, atins de aripa nemuririi, băiatul mănâncă liniştit mere.

Margareta BĂRBUȚĂ

O actualitate durabilă

Teatrul Național din București – *Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller. Regie, decor, light-design: Horea Popescu. Costume: Florilena Popescu. Asistent regie: George Ulmeni. Muzica: Cristian Târnovețchi. În românește de: Sima Zamfir. Versiunea scenică: Horea Popescu. Cu: Virgil Ogășanu, Florina Cercel, Mihai Fotino, Zoltan Lovaș, Marius Florea Vizante, Andrei Duban, Eusebiu Ștefănescu, Valeriu Popescu, Eugen Cristea, Maria Teslaru, Tomi Cristin, Marius Gâlea, Tatiana Constantin, Alice Caracostea, Gavril Pătru, Silviu Biriș, Gabriel Bobeș, Mihai Bunea. Data premierei: 19 ianuarie 2000.

Mă întrebam, aflând că Teatrul Național a înscris în repertoriu drama lui Arthur Miller *Moartea unui comis voiajor*, ce mai poate spune, azi, această piesă, care a fost jucată cu mare succes acum 50 de ani în multe țări ale lumii, prilejuind și în România spectacole memorabile, la Teatrul Național din Iași, la Teatrul „L.S. Bulandra" și la alte teatre, cu 30–40 de ani în urmă, dar care, credeam eu, și-a epuizat, între timp puterea de seducție. Recenta premieră a Naționalului bucureștean m-a convins nu numai de justețea numeroaselor premii cu care a fost încununată piesa la ea acasă și în alte țări, ci, mai ales, de oportunitatea opțiunii repertoriale alături de lucrări de ultimă oră, ca *Dragoste în hala de pește*, *Barrymore* și altele. Pentru că, scrisă în 1949, socotită azi una dintre cele mai bune piese ale secolului, *Moartea unui comis voiajor* își păstrează întreaga actualitate, vorbindu-i publicului din societatea noastră, în plină tranziție, despre probleme la ordinea zilei, despre eșecul unor idealuri umane clădite pe nisip, pe o iluzie, pe ignorarea realității. Drama lui *Willy Loman*, personaj emblematic, figura americanului mărunt, modest ca stare socială, dar măreț în aspirațiile sale nesăbuite, exprimă falimentul unui mit, mitul succesului, al îmbogățirii prin relații, prin afaceri, prin supralicitarea aparențelor. „... În lumea afacerilor, numai cine face impresie bună, cine stârnește simpatie, numai acela reușește. Fii simpatic și n-ai să duci niciodată lipsă de nimic" – îi spune *Willy* fiului său, *Biff*, încercând să-l convertească, așa cum încearcă să-l convingă pe *Charley*, vecinul său mai solid ancorat în realitate: „Relațiile sunt totul, Charley. Eu am relații, relații importante."

Alegând piesa, regizorul Horea Popescu a intuit nu numai actualitatea ei, ci și dimensiunea socială și umană a conflictului, al cărui ax dramatic se află în decalajul dintre aspirațiile lui *Willy* transferate asupra fiului său mai mare *Biff* și realitatea acestuia, de infractor și ratat incurabil.

În decorul expresiv, conceput de regizor după indicațiile autorului, reprezentând căsuța familiei *Loman* copleșită de blocurile masive din jur – ca o oază de omenie dominată de amenințătoarele construcții din beton întunecat – spectacolul se desfășoară cu o bună tensiune dramatică, într-o alternanță de ritmuri și de timpi care cer o mare concentrare și din partea spectatorului. Alternanța timpilor, mai ales, a cerut un efort deosebit actorilor care trec cu dezinvoltură de la o vârstă la alta, de la o epocă la alta a vieții lor, uneori în mod imperceptibil.

Virgil Ogășanu parcurge cu finețe și concentrare lăuntrică stările și etapele eroului său, înzestrându-l cu o infinitate de amănunte în expresie, cu un zâmbet în o mie de nuanțe, sfială, încredere, mândrie, dar și tristețe,

un zâmbet chinuit de griji. Este totuşi parcă intimidat de importanţa rolului. Florina Cercel pare întruchiparea luminoasă şi blândă a mitului familiei, soţia şi mama iubitoare, mereu împăciuitoare, cu o voce uşor muzicală. Zoltan Lovaş şi Andrei Duban – *Biff* şi *Happy* – aduc în scenă energie şi tinereţe, diferenţiind cu pricepere două personaje, trecând uşor peste epoci. În rolul lui *Ben*, fratele care a reuşit, dar care nu mai este decât o proiecţie a conştiinţei lui *Willy*, Eusebiu Ştefănescu este o apariţie sobră, cu gesturi rigide, evocatoare. Mihai Fotino, solid ancorat în rolul lui *Charley*, Marius Florea Vizante, adolescent candid sau matur birocrat, Eugen Cristea cu momentul său muzical, Maria Teslaru şi alţii s-au integrat cu convingere în ansamblul unui spectacol de construcţie realistă, ce respectă un text valoros.

Octavian SAIU

Confuzie dramatică şi regizorală

Teatrul Naţional „I.L.Caragiale" Bucureşti – *O zi din viaţa lui Robinson Crusoe* **de Dan Cojocaru. Versiunea scenică: Ovidiu Moldovan. Regia: Vlad Stănescu. Muzica: Dorina Crişan Rusu. Decorurile: Ioana Creangă. Costumele: Adelina Pater. Coregrafia: Roxana Colceag. Distribuţia: Alexandru Georgescu, Ovidiu Moldovan. Data premierei: 21 ianuarie 2000.**

Promovarea dramaturgiei naţionale contemporane este o misiune nobilă pe care tot mai multe teatre se încumetă să şi-o asume. Se întâmplă uneori ca acest gest să aibă un revers dramatic.

Piesa de debut a lui Dan Cojocaru *O zi din viaţa lui Robinson Crusoe*, prezentată în premieră la Teatrul Naţional Bucureşti este, în intenţie, o parabolă. Doar în intenţie, pentru că trimiterile la lumea noastră reală sunt atât de evidente şi, mai ales, atât de grosolane, de genul „ordonanţă de urgenţă alcoolizată", expresie pe cât de stupidă, pe atât de neinspirată.

Tot numai în intenţie, piesa este o operă de tip brechtian: songuri, distanţarea actorilor de personaje, apartéuri cu publicul. Dar maestrul care a fost Brecht ştia, în texte şi spectacole, să le utilizeze cu un scop moral şi politic. Aici, asistăm la şarje demne de antractele de pe vremuri la cinematografele de cartier.

A existat, probabil, şi intenţia ca lucrarea să fie o comedie dramatică. Însă drama este estompată de umorul prea sec, iar comicul se îneacă în platitudini.

Vizând efecte contradictorii, abuzând de modalităţi eteroclite ale scriiturii dramatice, textul este, sub raport stilistic şi ideatic, foarte confuz. Aşa îl percepem prin lentila înceţoşată a montării de la Sala Atelier. Deşi imaginează, respectiv rescrie teme incitante – utopia proiectată de Robinson, teama de a mai părăsi insula, la sfârşit, când apare corabia, inversarea rolurilor, teatrul ca mod de supravieţuire – autorul le simulează prin incoerenţa şi inconsistenţa întregului.

Partiturile actoriceşti, deşi interpretate cu dăruire, se păstrează la stadiul unei abordări superficiale, mai puţin accentuată în jocul lui Ovidiu Iuliu Moldovan. Descriind un spaţiu rudimentar într-o manieră rudimentară, compoziţii fără substanţă, decorul şi costumele compun imagini de o tristă banalitate.

Creator de marcă în spectacologia românească, Dorina Crişan Rusu nu se dezminte nici acum. Păcat că fragmentele muzicale, aşa cum au fost inserate, nu au un rost estetic.

În caietul-program descoperim cu stupoare că spectacolul a avut parte şi de coregrafie. Cum e posibil ca un artist să semneze „concepţia" unor ţopăieli dezordonate e greu de înţeles.

Despre regie: nimic. Chiar şi aşa, e prea mult...

Constantin PARASCHIVESCU

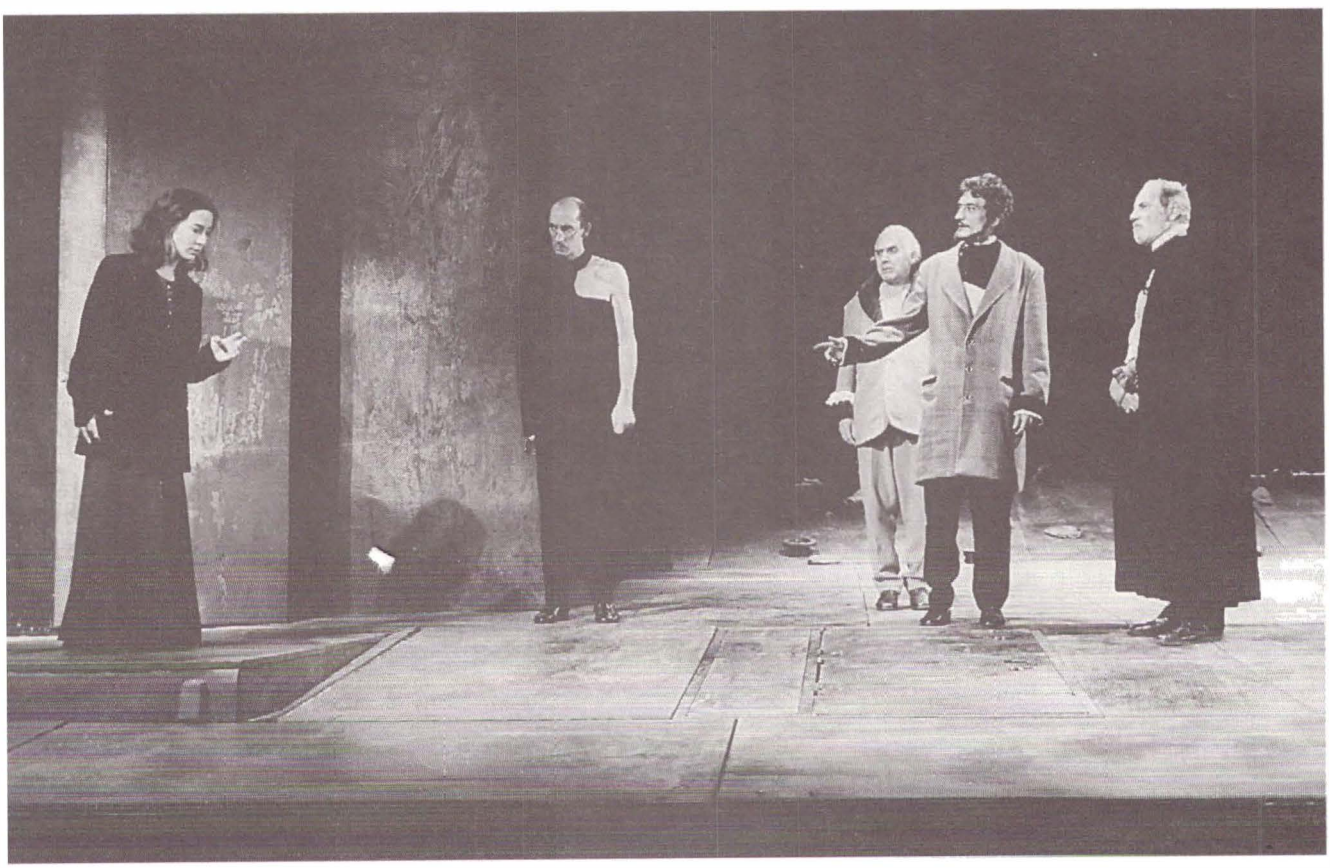
Măsură... peste măsură

Teatrul „Tamas Áron" din Sfântul Gheorghe – *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare. Regia artistică: Bocsárdi László. Scenografia: Bartha József. Distribuția: Nemeș Levente, Pálffy Tibor, László Károly, Mátray László, Váta Loránd, Tóth J. Tamás, Debreczi Kálmán, Nagy Kopeczky Kálmán, Szakács László, Márton Lóránt, Szabó Tibor, Török, Ferenczi Gyöngyi, Fülöp Klára, B. Angi Gabriela ș.a. Data premierei: 12 octombrie 1999.

Scrisă între două mari tragedii, *Othello* și *Hamlet* și reprezentată în 1604 la curtea Regelui Iacob I, proaspăt suit pe tron (1603), *Măsură pentru măsură* e mai întâi o meditație despre prerogativele puterii și un îndrăzneț avertisment adresat celor ce acced la ea, ca noul monarh: „Dar să vedem: ținând puterea-n mână/I s-o schimba și firea?". De aceea, subiectul înfățișează tabloul unor moravuri corupte, într-o Vienă dominată de desfrâu, ipocrizie și fărădelegi și folosește stratagema unui transfer temporar de putere a *Ducelui Vincenzio* către nobilul *Angelo*, pentru a proba cele de mai sus. E, apoi, derutantă în clasificare; cu o tonalitate mai mult tragică, piesa e plasată printre comedii. O comedie „cu probleme", i s-a spus, asemeni *Negustătorului din Veneția* și *Totul e bine când se sfârșește cu bine*, delimitând-o de cele apropiate de farsă (*Comedia erorilor*, de pildă), cele așa-zis „de curte" (*Cum vă place*, *A douăsprezecea noapte*) sau feerii (*Visul unei nopți de vară*, *Furtuna*). E ambiguă și alegorică și în același timp, tragismul nu dirijează acțiunea, ci se exercită sub supraveghere ca un fir detectivist derulat premeditat. Predomină o temă de subtilitate morală privind opțiunea între bine și rău (e „expresia fundamentală a gândirii etice a poetului", spune Coleridge), e pusă în discuție și probată capacitatea de a mânui frâiele guvernării, de a discerne și a decide în aceste împrejurări de către o persoană. Cu ce măsură? ar fi întrebarea. Și cine poate face ordine pe lume, când lumea e caracterizată de haos, fățărnicie, degradare morală? încă o întrebare. Încearcă, la niveluri diferite, realizarea unor stări de echilibru *Henric al V-lea* și *Hamlet*; încearcă și ducele Vienei, *Vincenzio*, convins că „Acel ce poartă pe pământ/ A cerurilor spadă.../Să aibă al neprihănirii har,/Să aibă al milostivirii dar". Și o demonstrează în final, reluându-și prerogativele și adoptând o atitudine generoasă, de îndurare, față de personajul dovedit despotic și crud în funcție, absolvindu-l de pedeapsa meritată. O lecție despre cum se poate aplica dreptatea în spiritul legii, nu în litera ei rigidă. „*Oberon*, *Ducele Vincenzio* și *Prospero* sunt, în lumea lor, forțe de control binevoitoare", notează un exeget (Bertrand Evans). Interesant că două dintre personajele menționate apar cu această forță pe un plan fantastic, în feerii, slujindu-se de resursele miraculoase ale unor ființe supranaturale, *Puck* și *Ariel*; *Ducele Vincenzio* se mișcă într-o lume reală și nu e slujit de nici o putere miraculoasă, în afara propriei sale inteligențe. Umblă deghizat printre concetățeni, spre a vedea cu ce măsură se restabilește ordinea și dreptatea, nu-și abandonează ca *Lear* prerogativele, experimentul tragic al bătrânului rege nu se repetă aici. *Goneril* și *Regan* își află întruchiparea acum în *Angelo*, pentru care puterea înseamnă tiranie, teroare, cruzime. Nu numai că-l aruncă în închisoare pe tânărul *Claudio* pentru vina de a o fi lăsat însărcinată pe *Iulia*, dar îl mai și condamnă necruțător la moarte. Nu numai că respinge despotic rugămințile de iertare ale surorii tânărului, *Isabela*, dar condiționează ipocrit actul de mărinimie cu o noapte de dragoste.

Opresiunea proliferează, personajul e cuprins de beţia puterii şi firea se schimbă, dezumanizându-l. Spectacolul Teatrului „Tamas Áron" din Sfântu Gheorghe ilustrează tocmai consecinţele dezumanizării, la nivel general. Supuşii trăiesc cu spaimă şi deznădejde teroarea, strigătele lor din beciurile unde sunt aruncaţi n-au alt ecou decât rânjetele sadice ale temnicerilor, călăii agită securile cu bravadă inconştientă, uneori mai şi retează un cap în sunetele lugubre de alămuri. Pálffy Tibor–*Angelo* e un personaj brunet şi slăbuţ, dar bine făcut, cu reacţii iuţi, mândru de sine, care atinge cu nonşalanţă apogeul despotismului fanatic, măscărici în acelaşi timp când laşitatea îl domină neprevăzut. Regizorul Bocsárdi László a accentuat această generalizare prin detalierea momentelor de opresiune, prin extinderea spaţiului de joc în sală pe unde se perindă supuşi şi torţionari, prin crearea unei atmosfere de apăsare care sufocă, parcă, şi din culoarea decorului vânăt ca şi din jocul contrastant de lumini. Un tablou amplu reliefat, cu ingenioase soluţii moderne. Deficitar ca ritm, însă. Începe banal, cu o târâgănare de replici şi situaţii, alternează apoi momente de reală intensitate cu inexplicabilă monotonie. Lungimea diluează interesul dramatic şi e evident că pe parcursul a aproape patru ore de joc se pierde tensiunea scontată.

Doi interpreţi se detaşează prin forţă de expresie: Nemeş Levente–*Vincenzio*, Török Illyés Orsolya–*Isabela*. Primul cu inteligenţă, calm, echilibru uşor ironic, cea de-a doua cu impresionantă trăire dramatică, tânăra actriţă fiind înzestrată cu reale însuşiri de amplă respiraţie şi rezonanţă. Menţionez şi pe Fülöp Klára, Tóth J. Tamás, Szabó Tibor, tinerii Mátray László şi Ferenczi Gyöngyi. Váta Loránd e excesiv în *Lucio*, joacă mai mult „muşchii" decât gândul diabolic şi ajunge la limita rizibilului.



Spirite încinse

Teatrul „Mihai Eminescu" Botoşani – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia artistică: Ion Sapdaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Distribuţia: Volin Costin, Ion Apostoliu, Dumitru Păunescu, Marius Rogojinschi, Gheorghe Frunză, Valerian Răcilă, Dragos Radu, Dana Bucătaru, Narcisa Vornicu, Cezar Amitroaei, Bogdan Muncaciu, Remus Archip, Gelu Rîşca, Alin Gheorghiu. Data premierei: 22 iunie 1999.

Dame şi demoazele, în rochii lungi, cu pălării înflorate şi umbreluţe, la braţul unor domni cu gambetă şi baston, trec prin hol... pardon, pe „strada mare" a târguşorului de provincie. Ne facem loc printre ei, îşi fac loc printre noi. Se aude o fanfară (care falsează, săraca), de data asta în hol, un cetăţean cadenţează cam sincopat cu o gâscă într-un coş şi e singurul care ne dă bineţe – „Salutare, salutare, onorabile!"; *Cetăţeanul turmentat*. Apoi, în alte sunete de fanfară imprimate pe bandă, damele, demoazelele şi domnii urcă pe scena încadrată de panouri electorale. Târguşorul trăieşte febra apropiatelor alegeri, promenada se termină cu o întrunire, întrunirea cu o încăierare. Spiritele sunt încinse. *Zoe* iese de la *Fănică* şi, trecând prin mulţime, scoate batista şi pierde scrisoarea. O găseşte *Cetăţeanul turmentat*. Bun. Ion Sapdaru creează de la început atmosfera de „spirite încinse" care domină târguşorul în acest moment, şi-i menţine ritmul în acţiune. *Tipătescu*, dandy cu aere de sacrificat în urbe, primeşte raportul lui *Ghiţă* care perorează cu gesturi mai largi decât el, uneori folosind şi sabia (Cezar Amitroaei), şi mai luăm act de picanteriile intrigilor locale, cu *Caţavencu* şi moflujii. Până la apariţia lui *Conu Zaharia*, care calm, domol, în totală contradicţie cu gravitatea veştii pe care o aduce, pomeneşte de şantajul cu scrisoarea. Prefectul scapără – parcă nu mai e dandy, ci un VIP încolţit. Biata *Zoe* e disperată – mai pică şi *Cetăţeanul*, care aprinde o licărire de speranţă cu scrisoarea pe care a găsit-o sub ochii noştri, dar a pierdut-o la o ţuică...

Spectacolul are ritm şi atmosferă febrilă. Personajele anonime ale târguşorului animă intriga electorală cu prezenţa lor în momentele-cheie, la discursuri şi întruniri, principalii pretendenţi la candidatură sunt aprigi şi oţioşi, grupând în jurul lor simpatizanţi gălăgioşi. *Farfuridi*, gargarisind fraze demagogice în neştire, cu ieşiri de haiduc când e încolţit (Gheorghe Frunză), *Caţavencu*, mieros în şiretenie şi cu alură extravagant cosmopolită (Marius Rogojinschi). Cu tonuri subţiate, înmuiate, alunecări în fraze ca pe un tobogan de stări, de la siguranţă de sine la umilire, târându-se chiar, portretul acestui personaj este, poate, unul dintre cele mai reuşite în galeria celor ce l-au interpretat. Până nu devine paiaţă...

Două excese de joc afectează calitatea reprezentaţiei: gălăgia şi paiaţeria. Actul întrunirii e un vacarm continuu, cele două tabere aflate la stânga şi la dreapta scenei urlând strident, huiduind, ameninţând, la decibeli de mahala, nu de teatru. Duelul nu mai e duel, ci o îndârjire de bande vulgare, discursurile sunt minate de găselniţe ieftine şi clovnerii, care le lungesc inutil. Bine că s-a terminat, zici, când tărăboiul ia sfârşit şi Cetăţeanul cu gâsca găseşte pălăria lui *Caţavencu*. Unii actori îşi schimbă vocea; dacă în ce-l priveşte pe Marius Rogojinschi faptul e motivat şi actorul se pricepe să gliseze pe tonuri, la Volin Costin în *Tipătescu* nu ştiu de ce trebuia să sune un pic dogit glasul. Piţigăiala răstită a lui Dragoş Radu e, însă, de nesuportat; altfel, mic şi iute cum e în *Brânzovenescu*, ar fi fost în contrast ingenios cu masivitatea greoaie a lui *Farfuridi*. Tânărul Bogdan Muncaciu debutează în rolul *Cetăţeanului turmentat* atent, fără stridenţe, dar nici el nici regizorul nu ne-au putut da o sugestie despre rostul gâştii din coş. Când nu e pusă să ţipe şi să bată isteric din picior, Narcisa Vornicu e chiar o *Zoe* credibilă. Fără cusur mi se par două interpretări: Dumitru Păunescu în *Zaharia Trahanache*, echilibrat, dominând prin rostire cântărită şi arta de a asculta, şi Ion Apostoliu în *Agamemnon Dandanache*, probă de ramolisment în căruţ, care adoarme cu paharul în mână când toastează pentru alegători. Spectacolul e viu, are haz în multe momente, creează bună dispoziţie, dar şi contrariază prin exagerări şi stridenţe.

Oana BORŞ

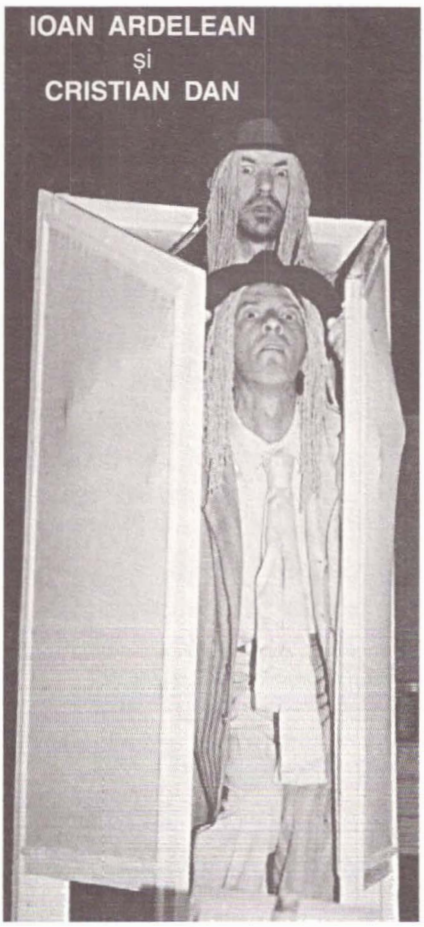
Sărbătoare cu Caragiale

Teatrul de Nord din Satu Mare – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia: Cristian Ioan. Asistenţă de regie: Anca Similar. Cu: Daniel Vulcu, Adrian Matioc, Marcel Mirea, Ion Ardelean, Dan Cristian, Radu Sas, Sorin Oros, Carol Erdös, Vasile Blaga, Ştefan Mareş, Paula Chirilă, Daniel Moisuc, Gabriela Dorgai, Luci Răcsan, Adriana Vaida, Monica Păscuţă, Aurora Demeter, Eusebiu Metcaniuc Ioan Gavrilaş, Vlad Chico. Orchestra Filarmonicii „Dinu Lipatti": Sansu Lutai, Viorel Lapteanu, Ioan Nastai, Ioan Boca, Radu Sandor, Csaba Cserey, Vasile Bodea. Data premierei: 19 decembrie 1999.

La sfârşit de decembrie, sala Teatrului de Nord din Satu Mare a devenit loc de întâlnire şi regăsire. Actori, regizori, scenografi, cei de cândva şi cei de acum, trecători prin acest loc sau aparţinându-i pentru totdeauna au sărbătorit 30 de ani de existenţă a Secţiei Române. Timpi diferiţi, împrăştiaţi prin trei decenii s-au înghesuit în acea seară într-o clipă intensă de emoţie. Poate pentru că acolo, dincolo de cuvânt, se vorbeşte mai bine despre Teatru...

Şi cum Teatrul nu poate fi cu adevărat celebrat decât prin teatru, folosindu-se de prilejul festiv, pe scena din Satu Mare i s-a dat viaţă unui nou spectacol: *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, în regia lui Cristian Ioan. Alături de *Top secret* de Marc Camoletti, direcţia de scenă Andrei Mihalache, premiera se constituie ca parte integrantă a stagiunii de comedie 1999–2000. Textul caragealian – rezonant astăzi pentru noi, poate mai mult ca oricând, şi nu numai intrinsec, prin identificare cu o componentă naţională, ci până la suprapunere de situaţii – îşi conţine în propria substanţă modernitatea. Tentează deci a fi transpus scenic, dar, se pare că tentează ca actualizarea să fie făcută efectiv, prin aducere în spaţiul şi timpul contemporan nouă (dacă ne gândim, ca exemplu, la creaţia lui Alexandru Tocilescu).

Şi opţiunea regizorală a lui Cristian Ioan se îndreaptă către această dominantă. Spaţiul ultramodern al locuinţei lui *Tipătescu* este în consonanţă cu apariţia sa şi a lui Zoe. De cealaltă parte, contrapunctic, se situează latura opoziţiei, desuete prezenţe cu iz de început de secol. Soluţia, uşor de citit în intenţie, devine pe parcurs expozitivă şi artificială, prin futilitate, căci semnul scenic astfel creat nu-şi găseşte pe deplin corespondent în ţesătura spectacolului. Mai ales că meritul câştigării unui timp propriu este dat aici nu de stricta amplasare spaţială, ci de construcţia relaţiilor, de speculare până la maximum, dar nicidecum agresivă, a fiecărei situaţii în parte întru esenţa opere lui Caragiale: comicul. Un comic suculent, dens, care capătă strălucire cu precădere în actele III şi IV.



Ritmul, cadenţa ce contribuie la întregirea unităţii temporale sunt efectul şi al bunei angrenări a actorilor în algoritmul montării. Personaj autoritar în sistemul local, având atuul unei durate interioare mai pragmatice şi mai apropiate de pulsul real al vieţii, *Tipătescu* (Daniel Vulcu) nu pare a trăi nostalgia unei cariere posibile în alte zări mai bune. Aici el domină şi coordonează. Chiar şi *Zoe* este un bun cuvenit. De aceea pierderea scrisori

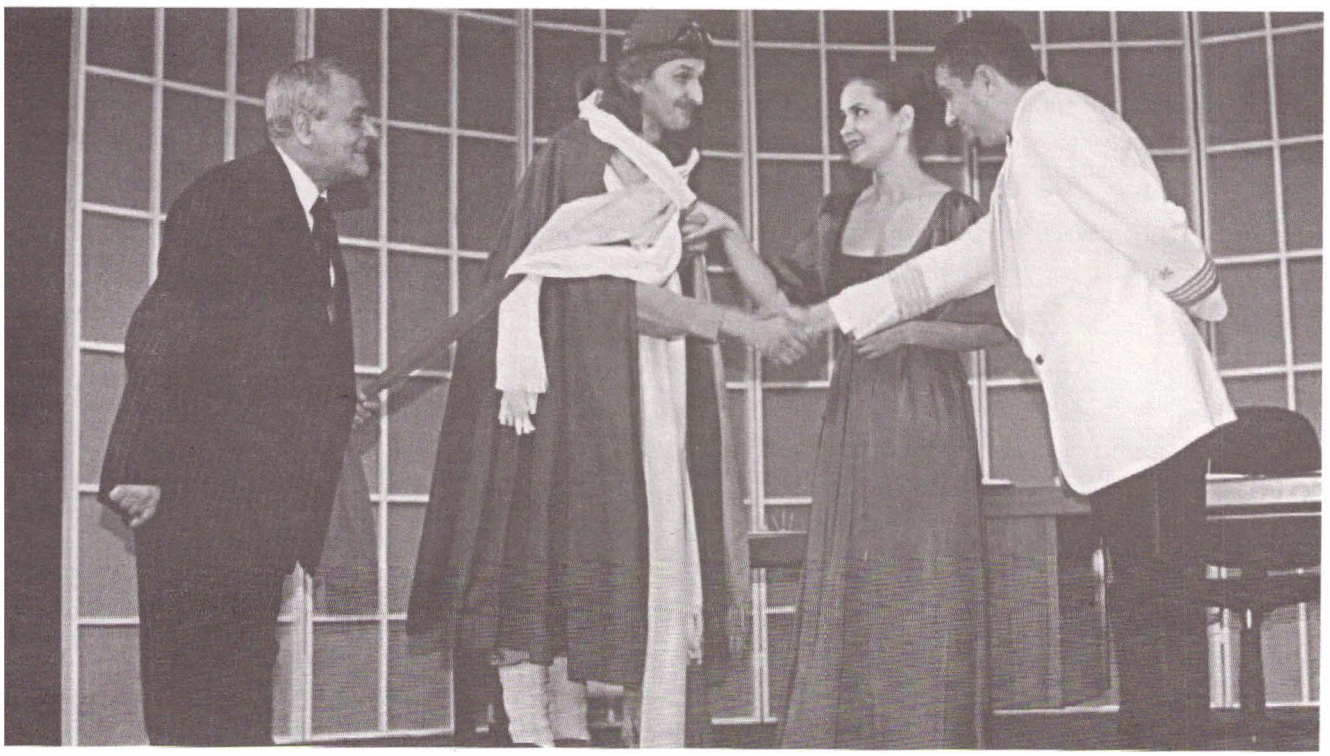
reprezintă fisura, elementul ce scapă de sub control, cel ce poate dărâma edificiul. Ca exponentă a aceleiași stări de spirit ca și *Tipătescu*, lui *Zoe* (Paula Chirilă, puțin depășită de temperamentul personajului) i se atribuie rolul femeii-pește, femeii-sirenă. Ea atrage și distruge. O simbolistică în nota, mai sus menționată, expozitiv-artificială, vizibilă cu precădere în actul II: în baia prefectului, *Zoe*, într-o costumație în concordanță cu intenția (rochie cu solzi), urmărește întreaga acțiune din cada transparentă.

O tehnică a contrastelor este folosită aici cu inteligență scenică de către regizor în caracterizarea doritorilor de putere. Și nu numai direct, ci, indirect prin taberele care îi susțin. Cea a lui *Cațavencu* (Radu Sas), aduce cu ostentație în față valorile naționale, pe când reprezentantul ei, perfectul cabotin dornic de parvenire, vorbește despre liberschimbism, iar cea a lui *Farfuridi* – prezență infantil-naivă, uneori prea exaltată – cultivă prin atitudine noul, chiar dacă la tribună delegatul ei vorbește despre moderație. Mai mult, această modalitate de comic, contrastul, este folosită, cu tot ceea ce poate oferi ea (aici: înalt-scundul), și în creionarea cuplului *Farfuridi* (Ion Ardelean)– *Brânzovenescu* (Dan Cristian). Între aceste două lumi, cea care are puterea și cea care vrea să o aibă, se învârte *Pristanda* (Vasile Blaga), întotdeauna spilcuit, fidel oricui este bine să-i fie, punctând și prin prezența sa comicul stării de pe scenă.

Mai puțin integrat în scriitura scenică pare a fi însă *Trahanache* (Marcel Mirea), expediat prea ușor în senilitate și retardare. El nu este nici măcar „ticăitul", dând impresia unui personaj de care de fapt nu este nevoie. Și *Cetățeanul turmentat* iese uneori din unitatea spectacolului, de data aceasta prin exces, chiar dacă el este observatorul, cel care trage concluzia stării de spirit generale.

Mult așteptatul candidat *Agamiță Dandanache*, apariție ilariantă, reușește să acapareze total scena, căci tânărul Adrian Matioc aduce personajul său, aparent arid, într-o zonă a naturaleții, îi conferă o simplitate plină de nuanțe și comic fin ce întregesc cu prisosință imaginea *Scrisorii pierdute* de la Satu Mare.

MARCEL MIREA, ADRIAN MATIOC, PAULA CHIRILĂ, DANIEL VULCU



Ion CAZABAN

Zgomotul și furia

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – *Nebunul și călugărița* de Stanislaw Ignacy Witkiewcz. Versiunea românească de Horia Gârbea. Regia artistică: Alexander Hausvater. Decoruri: Dana Ruxandra Ion. Costume: Luana Drăgoiescu. Muzica originală: Nicu Alifantis. Libretul operei în limba „oposiană": Horia Gârbea. Distribuția: Ioan Coman, Nadiana Sălăgean, Mihai Coadă, Carmen Ciorcilă, Raluca Zamfirescu, Ilie Gâlea, Roxana Ivanciu, Isabela Liria Iacupovici, Theodora Stanciu, Liliana Zincă, Veronica Molea, Carol Becher, Marian Despina, Nicolae Năstăsia, Andreas Petrescu, Marian Despina, Fabian Gavriluțiu. Data premerei: decembrie 1999.

După premiera de acum câteva stagiuni de la Arad, *Nebunul și călugărița*, piesa polonezului S.I. Witkiewicz – scrisă, se spune, într-o noapte a anului 1923 – este prezentată la Ploiești, în versiunea lui Horia Gârbea, cu diferențe inerente (față de traducerea Olgăi Zaicik, apărută în volum), diferențe dictate de „ideea" pe care a urmărit-o regizorul spectacolului, Alexander Hausvater. Este o versiune cu modificări compoziționale și intervenții în replică, fără a pierde însă sensul fundamental, protestatar, al piesei, nici ritmul abrupt, sacadat, care reflectă urgența nervoasă a redactării sale. S-a adăugat „opera" despre cetatea Opos și dragostea dintre viteazul *Zam* și frumoasa *Julina*, pe un libret conceput tot de Horia Gârbea, într-o limbă imaginară, „oposiană".

Această piesă cu nebun și călugărițe se include, firește, într-o bibliografie literară vastă, întinsă pe multe secole. Confruntarea personajelor arhetipale este plasată, de astă-dată, într-un cadru problematic modern ce aparține epocii dramaturgului și vizează, poate, nu numai asemănări, dar și figuri recognoscibile (desigur, pentru biografia lui Witkiewicz). Cele două arhetipuri dramatice își păstrează conotațiile durabile. Astfel, comportamentul *Nebunului* nu înseamnă decât încălcarea normelor, refuzul realităților contingente, sfidarea convențiilor autoritare. În cealaltă extremă, *Călugărița* este imaginea supunerii acceptate, a autoconstrângerii, ceea ce nu înlătură reversul ascuns, smerenia prefăcută, tensionată de tumultul dorințelor înăbușite. Piesa are, inițial, o simplitate de parabolă ce va argumenta, apoi, un pamflet caustic, animat de răsturnări fantasmagorice și evenimente miraculos-bufone. A fost abordată de Hausvater ca un fel de „canovaccio", extinzându-i conotațiile și direcțiile pamfletare, articulând noi referințe, posibile, clar politice. Înfățișarea doctorilor și paznicilor – calificată de costume și coafură – discursurile strigate în limbile fostelor dictaturi, fasciste, precizează noile referințe ale spectacolului. Prin contrast, presupunem, limba „oposiană", neînveninată încă, va fi singura nefalsificată de convențiile sociale, nediscreditată de istorie, aptă să spună, în stare pură, o poveste de dragoste...

Pornind de la ceea ce-i oferă subiectul piesei, pentru Hausvater adormirea (anestezierea) instinctelor naște monștrii doctrinari, ambițioși să înțeleagă, să explice, să îndrepte, să-i stăpânească pe toți și pe fiecare. Din primele momente, este prea vizibil spațiul concentraționar, lagărul, regimul de opresiune, bazat pe o doctrină (aici, psihiatrică), limitând libertatea de manifestare publică, dar și impulsurile intime ale individului – cercetate, deconspirate, corectate. Vuietul prelung, perceptibil de la începutul spectacolului și care se va amplifica, uneori insuportabil, exteriorizează fonic tensiunea subterană. Această vibrație sonoră continuă, ca și muzica urcând la intensitate maximă, formează fondul auditiv potrivit pentru violența limbajului

corporal: zvârcoliri, convulsii, expresii chimice, traducând zbuciumul interior, dureros, al nebunilor... Dacă mişcările lor se împiedică în cămaşa de forţă, călugăriţele se autocenzurează riguros, îşi controlează mişcarea lentă, lunecoasă, încât trecerea la dezgoliri senzuale va apărea ca o izbucnire eliberatoare de vitalitate. Cu toţii amplifică sonor actul erotic, ca o cutie de rezonanţă. Schimbarea la faţă a călugăriţelor este anunţată de costumele mereu elocvente, de machiajul ostentativ. Capul de cal, ce-l poartă în dansul de sorginte dionisiacă, este (aflăm din dicţionar) simbolul trecerii de la lunar la solar, iar pe plan psihanalitic, al dorinţei erotice de nestăpânit, al inconştientului ce erupe violent la lumină.

Stâlpul din stânga scenei – în jurul căruia se rotesc şi se agită, atraşi ca de un magnet, atât nebunii, cât şi călugăriţele, desfiguraţi de rânjete demente sau de expresii lubrice – se dovedeşte un reper concret al demonstraţiei regizorale. Este axul excentric al unei lumi dezechilibrate („ieşită din ţâţâni", ar considera Shakespeare) care, scăpând de constrângerea totalitară, devine „nebună, nebună, nebună". Ar fi un înţeles care ar respecta „catastrofismul" lui Witkiewicz. De altfel, în spectacol, exuberanţa eliberării este comentată burlesc, punctată parodic de focuri de artificii...

Un spectacol construit precis şi dinamic, pretinzând actorilor deopotrivă energie şi expresivitate, dar – pentru că există un „dar"! – mereu în pericol de a fi monocord din cauza soluţiilor referenţiale previzibile, a clişeelor interpretative şi a stridenţelor nemodulate.

NADIANA SĂLĂGEAN şi IOAN COMAN

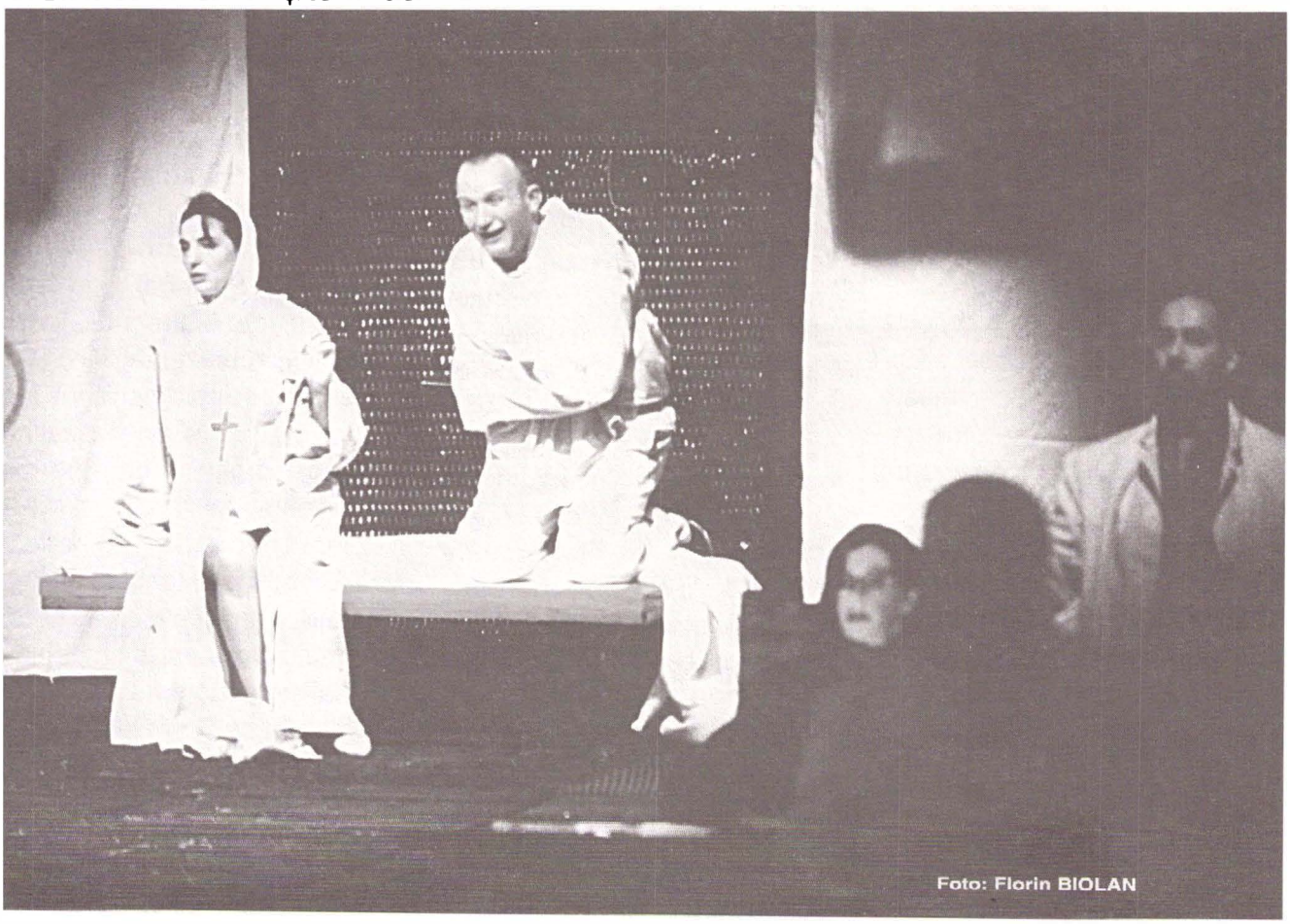


Foto: Florin BIOLAN

Anca-Maria RUSU

Dinspre a părea spre a fi

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, Sala Sudio – *Cameristele* de Jean Genet. Regia: Irina Popescu Boieru. Cu: Georgeta Burdujan, Pușa Darie, Monica Bordeianu. Data premierei: 14 ianuarie 2000.

Scrisă la cererea lui Louis Jouvet, piesa *Cameristele* a fost publicată în 1947, an în care a obținut Prix de la Pléiade, decernat de un juriu din care făceau parte Eluard, Malraux, Paulhan, Sartre. Textul lui Jean Genet a fost montat de Jouvet la Teatrul Athénée, în același timp cu cel semnat de Jean Giraudoux, *Apollon de Bellac*, fapt ce i-a ocultat, în bună măsură, noutatea ascunsă în spatele realismului aparent. *Cameristele* constituie, de fapt, o inițiere a spectatorilor parizieni într-o inedită modalitate de a prezenta tema incertitudinii și a disperării ontologice prin parodierea intrigii tradiționale, elemente definitorii pentru ceea ce, ulterior, s-a numit *Noul teatru*. Piesa lui Genet nu mai stârnește astăzi nici indignarea, nici scandalul provocate acum o jumătate de secol. Rămâne însă provocatoare prin jocul voit ambiguu pe care personajele îl propun spectatorului și pe care și-l propun lor însele, într-o încordată punere în discuție a problematicii identității, a fascinației transferului de personalitate, iluzoriului și crimei.

Cele două cameriste, *Claire* și *Solange*, montează mereu, într-un spațiu închis, într-un timp închis în ciclicitatea repetitivității, spectacolul tragic și derizoriu al morții stăpânei, obiect al fascinației, dar și al urii care dă sens existenței lor umile. Regizoarea Irina Popescu Boieru vede, pe bună dreptate, în textul lui Genet, mai mult decât o posibilă satiră socială, decelând în raportul stăpân–servitor, „tragedia sufletului de slugă", supus nimicniciei și însetat de ieșirea din anonimat prin jocul de-a moartea.

Tehnica teatrului în teatru, discret pusă în valoare de regie, dă intensitate suspansului dramatic și straniei frumuseți a unui limbaj deliberat îndrăzneț uneori, poartă personajele dinspre *a părea* spre *a fi* și înapoi, dinspre *Claire* spre *Solange* și înapoi, dinspre *Claire–Solange* și *Doamna* și înapoi. Jocul continuu dintre aparență și esență, dintre sine și celălalt golește personajul de propria-i realitate, îi oferă o evaziune prin imagini de oglindă răsturnată. Spectacolul ieșean propune astfel o dilatare a cazului pus în discuție, constituind, ni se pare, imaginea concretă a unei *infratragedii* ce vorbește despre tragica și adesea lașa descindere în cunoașterea de sine, în incertitudinea labirintică a ființei. Întreaga operă dramatică a lui Genet este construită, de altfel, pe adevărate sisteme de oglinzi, al căror rol este de a nega ceea ce s-a afirmat anterior, de a pulveriza realul, dându-i un sentiment de disconfort spectatorului, silit să recompună, să reașeze el însuși bucățile acestui *puzzle* neliniștitor.

Ceea ce începe ca o banală scenă între o Doamnă frivolă și o bonă supusă, se metamorfozează treptat într-un veritabil ritual al sacralizării iluzoriului și apoi al morții. O sugerează rochiile elegante așezate pe cuiere în formă de cruce. Schimbarea identității prin rochiile-mască va eșua inevitabil în dispariția finală. Rochiile acestea, îmbrăcate sau nu de cele două cameriste, sunt tot atâtea măști, tot atâtea deghizări care le permit acestora să scape de limitele eului, să-și dizolve inhibițiile, să se defuleze. Elegantele veșminte ale *Doamnei* par să spună că „subiectul" măștii este ceea ce e necunoscut în noi, în personajul *homo ludens* care caută, trece dintr-o încarnare în alta, de la o transformare la alta, tânjind la a se demasca pentru a deveni cu adevărat el însuși.

Interpretele celor două bone, Georgeta Burdujan (*Claire*) și Pușa Darie (*Solange*) au avut de transmis toate aceste tâlcuri. Grație lor, reprezentația capătă un caracter de ceremonie, de act simbolic, expresie a necesităților profunde, organice care permit omului/personajului o depășire a datelor sale cotidiene, o proiectare simbolică a fantasmelor, a aspirațiilor irațională, imaginare. Prin ritualul pe care îl trăiesc iar și iar, al morții stăpânei lor, *Claire* și *Solange*, așa cum le-au întrupat cele două actrițe, încearcă să destrame obsesia exilului la care sunt supuse, să se sustragă unei realități pe care o resimt ca ostilă și să o domine. În ceremonia

pe care o oficiază în absența *Doamnei*, am deslușit semnul rupturii cu lumea, al efortului pe care inconștientul uman îl face pentru a transcende realitatea, lumea obiectelor „care trădează". Georgeta Burdujan întrupează, cu o siguranță remarcabilă, o *Claire* când fragilă, când puternică, și maiestuoasă și servilă, când sclipitoare ca Doamnă, când obosită ca servantă, probând calități de actriță de forță, dar și de nuanță, într-o partitură dificilă, cu multe convulsii „existențiale". O completează excelent Pușa Darie, în rolul *Solange*, cu priviri aparent fixe și seci, dar bine dozate de ură ori de supunere, prin gestul calculat, fraza ezitantă sau impetuoasă, spusă cu o voce stinsă ori puternică, perfect controlată, calități mai mult ghicite până acum și care ar merita o atenție sporită din partea regizorilor care lucrează cu trupa ieșeană. Apariție elegantă, pendulând cu grație între compasiune și ironie, Monica Bordeianu, în rolul *Doamnei*, confirmă fascinația ambiguă pe care personajul său o exercită asupra celor două cameriste care îi împrumută rochiile, limbajul, gândurile, dar și moartea.

Spectacolul semnat de Irina Popescu Boieru este o izbutită punere în valoare a unui text incitant despre existență, despre așteptarea unui eveniment care să o justifice, este o propunere teatrală în care actorul redevine nucleul actului scenic.

Roxana CROITORU

Reflectoare pe un con de umbră

Academia de Muzică „Gh. Dima" din Cluj, Fundația Cultural Artistică „Inaro Premiera", Grup Transilvae, Grupul de asigurări AS – *Clitemnestra sau crima* de Marguerite Yourcenar. Regia artistică: Ina Hudea. Scenografia: Edmond Kreibik. Muzica: A. Dvorak și L. De los Cobos Almarez. Coloana sonoră: Soos Attila. Cu: Ileana Negru, de la Teatrul Național din Cluj-Napoca (*Clitemnestra*).

Există actori care intră, pentru o stagiune sau mai multe, într-un con de umbră, și al căror tumult artistic simte nevoia și merită să se manifeste. Cred că așa ia naștere inițiativa individuală. Am fost plăcut surprinsă să fiu invitată, cu puțin timp înainte de sărbătorile Crăciunului, la *one-woman show*-ul actriței Ileana Negru, cu *Clitemnestra sau crima* de Marguerite Yourcenar. Textul l-a descoperit într-o antologie a scriitorilor secolului XX, iar spectacolul s-a născut, așa cum singură mărturisește: „N-am să spun ce înseamnă meseria de actor pentru mine, nici ce uluitor și fascinant e să te întâlnești cu oameni, personaje și cu tine însuți. Am să vă spun că am lucrat la acest spectacol dintr-o nevoie totală de a iubi." A reușit să cointereseze Academia de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca, Fundația Cultural-Artistică „Inaro Premiera", câțiva sponsori și ne-a oferit un eveniment.

Pe mica scenă a Academiei de Muzică, într-o scenografie simplă și sobră dar foarte sugestivă – două panouri dreptunghiulare albe, suspendate, ce ar putea sugera patul *Clitemnestrei* și cel al lui *Agamemnon* – regina înlănțuită își deapănă povestea. Povestea reginei ucigașe e construită de celebra scriitoare într-o perfectă interferență a anticei legende cu elemente ale culturii moderne. Marguerite Yourcenar relevă și impune o femeie cu întreaga gamă de calități și defecte umane. O *Clitemnestră* tânără, gingașă, îndrăgostită de soțul-zeu *Agamemnon*, apoi o soție abandonată care așteaptă cu răbdare întoarcerea „zeului", ca în final să devină crudă și nemiloasă față de cel care a umilit-o și înșelat-o.

Ileana Negru își asumă identitatea *Clitemnestrei*. Se apără și se motivează în fața judecății zeilor și a ei însăși. Dăruită cu un fior tragic ce electrizează sala, dublat de o voce frumos timbrată și o dicție impecabilă, și nu mai puțin cu fantezie în plastica mișcării, timp de o oră, actrița Ileana Negru ne-a dus spre culmile și la limitele condiției umane.

Ușoara scădere a spectacolului e de ordin tehnic. Fragmentele din muzica lui A. Dvorak și L. De los Cobos Almarez, altfel bine alese, copleșesc în anumite momente prin intensitate, distrăgând atenția spectatorului. Sub impresia euforiei acestui spectacol îmi imaginez astfel de evenimente oferite și la Cluj, la café, cum e „Green Horse" la București...

Ileana BERLOGEA

Umorul inegalabil al lui Şalom Alehem

Teatrul Evreiesc de Stat – *Vânzătorii de Haloimes* de Şalom Alehem. Versiunea scenică şi regia: Harry Eliad. Decoruri şi costume: Andreea Mincik. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Conducerea muzicală: Dan Beizadea şi George Natsis. Pregătirea muzicală: Sorina Creangă. Distribuţia: Rudy Rosenfeld, Leonie Waldman-Eliad, Genny Brenda, Nicolae Călugăriţa, Ion Grosu, Cristina Dogaru, Gabriela Codrea, George Lungoci, Nicolae Predică, Florin Petrini, Sorin Tofan, Viaceslav Grosu, Nicolae Macovei. Lectura textului în limba română: Dorina Păunescu. Data premierei: 1 octombrie 1999.

Şalom Alehem rămâne, cert, unul dintre cei mai mari umorişti ai lumii. Este imposibil să nu-i recunoşti stilul caustic, şăgalnic, compasiunea încercată în faţa bieţilor săi compatrioţi, săracii micilor oraşe ucrainene, trăind cu speranţa că într-o zi se vor îmbogăţi, va da norocul şi peste ei. Schiţele sale, nuvelele, romanele, piesele de teatru aduc un umor irezistibil asociat cu un fior de durere, o ironie blândă, mai degrabă o autoironie.

Harry Eliad – unul dintre cei mai buni regizori de *musical* de la noi din ţară, cel ce ştie cu adevărat să rezolve problemele complexe ale unui spectacol muzical, lucrând cu actorii de dramă ce trec cu uşurinţă la condiţia de cântăreţi atunci când îşi comunică o stare de emoţie mai mare decât cea obişnuită – a adaptat şi a creat o versiune scenică plină de dinamism: *Vânzătorii de Haloimes*, noua premieră a Teatrului Evreiesc de Stat.

Avându-i în distribuţie pe Leonie Waldman-Eliad şi pe Rudy Rosenfeld, alături de un grup de tineri în frunte cu Ion Grosu, un interpret cu multiple posibilităţi, şi Nicolae Predica, după cum şi pe Genny Brenda, şi s-o recunoaştem, aproape întreg colectivul teatrului, în locuitorii orăşelului, Harry Eliad a realizat un spectacol pitoresc, colorat, cu momente pline de haz şi un final fericit.

Subiectul este mai mult decât simplu. În orăşelul tradiţional la Şalom Alehem, cu universul său de mici târgoveţi şi cumetre vesele, se întâmplă o minune: un copil găseşte în cimitir o monedă de aur! Fericirea izbucneşte dintr-o dată. Toţi au convingerea că se adevereşte vechea poveste cu o comoară îngropată în timpul războaielor napoleoniene. Şi pornesc la cimitir să sape, căutând comoara. Vine şi proprietarul pământului, un rus bogat, să sape şi el. Apare şi poliţistul ţarist, practic tot un evreu, dar care preferă să spună că e rus pentru a nu-şi pierde pâinea.

În curând, însă, se descoperă adevărul. Bănuţul era singura avere a unei văduve ce mersese la cimitir la mormântul bărbatului ei şi-l pierduse acolo.

Comoara şi fericirea vin însă pentru tânăra *Esther* (Genny Brenda), odată cu sosirea din America a vărului ei, *Beny-Ben*, interpretat de Ion Grosu, dornic să se căsătorească cu verişoara lui, mai ales acum când a reuşit şi el să-şi facă un rost peste ocean.

Toţi interpreţii joacă cu plăcere, cu bucurie, cu antren, pe primplan fiind bineînţeles, Rudy Rosenfeld în *Levi* şi Leonie Waldman-Eliad în *Bas-Şeive*. Se remarcă în afara tinerilor – menţionaţi deja – şi Nicolae Călugăriţa în *Holoveşke*.

Decorurile şi costumele semnate de Andreea Mincik dau, la rândul lor, culoare şi farmec spectacolului.

Ultima premieră a Teatrului Evreiesc de Stat respectă stilul tradiţional al comediei muzicale, dar are un ritm de autentică modernitate şi o ironie amuzantă ce-l dezvăluie plenar pe regizor, mai precis umorul mucalit şi binevoitor al lui Harry Eliad.

Un Şalom Alehem ce aduce bună dispoziţie, chiar dacă dincolo de râs există şi tristeţe, pentru că nu întotdeauna vine un văr din America, ci mai degrabă sapă oamenii în zadar în speranţa unei comori ce nu există pare, totuşi, a ne spune spectacolul.

Irina IONESCU

Cu uneltele filmului prin câmpul teatrului

Teatrul „Nottara" – *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee. Traducerea: Anda Boldur şi Radu Gabrea. Regia artistică: Radu Gabrea. Scenografia: Sică Rusescu. Ilustraţia muzicală: Dorina Crişan Rusu. Distribuţia: Victoria Cociaş, Alexandru Repan, Bogdan Vodă, Clara Vodă. Data premierei: 14 octombrie 1999.

Cui i-e frică de Virginia Woolf?, comedia cu gust pervers (în acelaşi timp piperat, amar, sărat, acru, iute, niciodată dulceag) a lui Edward Albee, a intrat în această stagiune şi în repertoriul Teatrului „Nottara". Noua montare scenică în care se joacă piesa este puternic influenţată de procedee cinematografice şi aparţine aproape în totalitate regizorului de film, pasionat de teatru – Radu Gabrea.

Realizarea spectacolului a început cu traducerea (Anda Boldur şi Radu Gabrea) textului original, fiind montată de regizor, cu foarfeca în mână, astfel încât cadrele/secvenţele/scenele au fost legate între ele prin simple, deşi substanţiale, tăieturi şi fără nici un fel de efecte speciale.

Rezultatul obţinut prin scurtarea scenelor: un plus de dinamism, un ritm alert, mai mult suspans şi evitarea amănuntelor socotite nesemnificative, deşi, poate că nu totdeauna erau ca atare. Ceea ce s-a selectat, ceea ce a rămas a fost însă bine distribuit, regizat şi este, în parte, chiar bine interpretat.

Rolul principal masculin îi aparţine lui Alexandru Repan. Acesta, căutându-şi echilibrul pe marginea comediei şi a parodiei, reuşeşte să scoată la iveală un personaj foarte simpatic, îngăduitor cu sine, dar şi cu cei din jur, asupra cărora acţionează, în plus, şi ca un înger păzitor de rele, de nesăbuinţe, de fantasme. Aparent mult mai puternică este partenera sa de scenă, Victoria Cociaş. Incisivă, dură, nonşalantă, ea este suportul, recipientul în care arde, în care se consumă cea mai intensă dramă a piesei, cu punct de plecare în încercarea neputincioasă de a da minciunii aparenţa adevărului.

Lăsată în seama actriţei, demonstraţia despre pericolul jocului de a avea asigurat un oarecare grad de confort psihic prin mascarea cu poveşti frumoase a spaimelor ancestrale ale condiţiei umane atinge cote foarte înalte. Reuşita demonstraţiei se înfăptuieşte prin contrapunctul discret, blând, pozitiv, îngăduitor, profund omenesc adus cu precizie şi înţelepciune de Alexandru Repan.

Cuplul-variantă, contrast din multe puncte de vedere al celor doi, este interpretat de Clara Vodă şi Bogdan Vodă. Mărturie, intrigă, pretext de a schimba sau accelera subiectul, prezenţa lor se impune mai ales prin latura feminină, care îşi caută cu ostentaţie (re)surse comice, fără să le găsească însă cu adevărat întotdeauna sau acolo unde ar fi trebuit.

CLARA VODĂ, BOGDAN VODĂ, VICTORIA COCIAŞ şi ALEXANDRU REPAN

Alina MANG

Regizorul l-a respectat pe autor

Theatrum Mundi – *Funcţionarul destinului* de Horia Gârbea. Regia: Vasile Nedelcu. Scenografia: Doru Zamfir. Mişcarea scenică: Varvara Ştefănescu. Ilustraţia muzicală: Vasile Nedelcu. Distribuţia: Silvia Codreanu, Cristian Moţiu, Lia Bugnar. Data premierei: 20 ianuarie 2000.

Theatrum Mundi îşi continuă proiectul „Tineri dramaturgi, tineri regizori" lansat cu *Dumnezeu binecuvântează America* de Petre Barbu, cu dramaturgul Horia Gârbea şi regizorul Vasile Nedelcu ce propun publicului spectacolul *Funcţionarul destinului*.

Discursul dramaturgic se dovedeşte a fi doar un exerciţiu. Horia Gârbea îşi izolează spectatorii şi eventualii cititori în capcana culiselor unei stereotipe vieţi conjugale. Eroii, *Cleo* şi *Fred*, trăiesc un conflict psihologic neinfluenţat în mod necesar de lumea interioară a sfârşitului de mileniu. Posibila izolare a individului îngreunează, evident, procesul comunicării. Ei trăiesc, parodic, o dramă născută doar din incapacitatea de a-şi recunoaşte instabilitatea propriilor sentimente. Autorul nu ascunde presupuse sensuri subtextuale, ci pare a nu închide orizontul acestora.

Demersul regizorului Vasile Nedelcu ne fixează definitiv între coordonatele impuse de text. Suntem părtaşi la universul intim al cuplului marcat de aşa-zisa afecţiune, cu tente isterice, a lui *Cleo* (Silvia Codreanu) şi cea cu toane de indiferenţă a lui *Fred* (Cristian Moţiu).

Cel de-al treilea personaj: *Străinul* (Lia Bugnar), acel „funcţionar al destinului", venit nu se ştie de unde pentru a „suda şi repara destine", nu face decât să acutizeze situaţia conflictuală, iar apoi: dispare! E o prezenţă de un mister aparte, fără a fi cerut neapărat de logica textului.

Replicile sunt întrerupte de momente dansante în care personajele se pierd până la epuizare în mişcări haotice. Rupte parcă dintr-un vis, ele transcriu zbaterile inutile ale acestor vieţi interioare fără odihnă. E ca un joc al păpuşii prinsă în propria-i fantasmă, căreia un străin i-a încurcat sforile.

În cadrul partiturii scenice, cele trei prezenţe actoriceşti se completează, se temperează unele pe altele şi, în pofida agitaţiei impuse de text, dau impresia de echilibru.

GOJOI ÁGNES, CSATLÓS LÓRÁNT și SÓLYOM KATI

Elisabeta POP

Cu simplitate despre „micul orășel"

După 1915, apar în spațiul american dramaturgi de interes, contracarând, prin talent și căutări continue, poezia și proza americane, de o bogăție și o varietate binecunoscute și apreciate. Numele lor, a unora dintre ei, ne sunt familiare și nouă, românilor, prin traduceri făcute nu de puține ori la scurtă vreme de la apariția lor în America. Să spunem că printre ei se numără Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller (care s-a născut chiar în 1915), Edward Albee, Philip Barry, Elmer Rice, William Inge, Preston Jones și să mai spunem că aria largă de probleme sociale și psihologice a dramaturgiei lor și nu în ultimul rând legătura lor permanentă cu creatorii de spectacole au contribuit enorm la dezvoltarea teatrului american – atât ca texte cât și ca spectacole. Piesa *Orașul nostru* a fost scrisă în anii 1937–1938, în 1938 ea s-a și reprezentat, aducându-i laude și aprecieri. În România ea s-a jucat în stagiunea 1940–1941 la Teatrul Național din București, în regia lui Ion Sava.

Actorii maghiari din Oradea au optat pentru a doua oară în ultimii cincizeci de ani pentru acest text, care în limba maghiară a fost tradus, credem, mai apropiat de conținut, *Micul nostru oraș*.

Regizorul și pedagogul de excepție care le-a fost dascăl majorității actorilor de limbă maghiară – l-am numit pe Kovács Lévénte – a semnat la Oradea o variantă de spectacol aerat, simplu (nu simplificat) ca decor și recuzită, și asta nu doar din motive financiare, deși nici acestea nu trebuie ignorate. Maria Hațeganu, asistată de talentata ei fiică, Florina Bellinda Birea, au creat un spațiu de joc expresiv și plin de fantezie (imaginând o pânză imensă de păianjen, ca o capcană), costume capabile să individualizeze și să particularizeze simpaticele personaje din micuțul oraș Grover's Corners. În rolul tânărului regizor (el putea fi și în vârstă, ce-i drept) care conduce – în manieră pirandelliană – acțiunea, Kovács Lévénte jr. are mult șarm, o voce plăcută, umor și detașare cât trebuie, aplomb. El ni-i prezintă pe pașnicii locuitori a orășelului unde aparent „nu se întâmplă nimic", dar unde dobândesc importanță majoră toate valorile morale fără de care viața oricui ar fi searbădă și goală: cinste, credință în Dumnezeu, prietenie, dragoste. Între cei doi poli ai existenței noastre – naștere și moarte – dragostea și căsătoria devin puncte de reper incontestabile.

Dacă regizorul ar fi avut inspirația să imprime un ritm mai alert

acțiunii, scurtând spectacolul cu 15–20 de minute (mai ales în partea a II-a), el ar fi avut numai de câștigat. Povestea e lungă și, la un anume moment, se instalează în public o ușoară oboseală. Ceea ce n-am înțeles însă sunt motivele care l-au determinat pe regizor să le pretindă actorilor, în decorul sumar de care am vorbit, să mimeze gesturile cotidiene ca deschisul ușilor, punerea mesei, umplerea paharului cu apă sau cu lapte, sorbitul imaginar al supei etc. În condițiile în care masa e masă și nu cub, scaunul e scaun, iar omul e și el prezent, femeia e gospodină, geanta cu cărți e și ea acolo, nu văd cui folosesc gesturile de care aminteam. La început le accepți, că n-ai încotro, dar, prin repetare, ele se golesc de sens și te fac să zâmbești.

Interpreții, chiar și cei care fac figurație, și-au luat în serios partiturile. Se evidențiază, etalând calități absolut necesare – tinerețe, ținută adolescentină, candoare, sensibilitate, tinerii actori Csatlos Lorant (*George*), și Solyon Katalin (*Emily*). Jocul lor e modern, emoția autentică. În absența recuzitei, celor doi actori le rămân glasurile, ochii, modul special în care comunică stări sufletești de mare profunzime.

Alături de ei, la propriu, dar și la figurat, se află, în rolurile părinților, încă tinerii actori de frunte ai trupei maghiare: Csiky Ibolya, Hajdu Geza, Medgesfalvy Sándor, Firtos Edit. Personajele lor sunt calme, marcate de monotonia vieții din orășelele de provincie, preocupările lor nu ating dimensiuni cosmice, dar sentimentele lor, trăirile lor sunt puternice și adevărate. Chiar și în roluri episodice, actori din linia întâi ca Dobos Imre sau Acs Tiberiu, Racz Maria se remarcă prin devotamentul cu care s-au apropiat de personaje.

Cunoscuta scenă din actul III, cea din cimitir, ar fi putut fi, cum spuneam, scurtată. Oricum, regizorul și-a ferit spectatori de spaima de a se afla în vecinătatea morții. Nu, aici moartea nu are nimic morbid, nimic înspăimântător, dimpotrivă, morții – așezați pe scaune în pelerine largi de culoare bej – stau senini la taclale, detașați și despărțiți definitiv de agitația, de patimile, de oboseala Vieții. Conversația lor ne amintește de *Spoon River*, unde poetul Edgar Lee Masters se amuză împreună cu... morții lui, care-și povestesc... viețile.

Micul nostru oraș nu este, cu certitudine, un spectacol... mare, dar el face parte din categoria spectacolelor bine articulate, plăcute și care aduc spectatorilor bucurie. Ceea ce nu e deloc puțin.

Alina MANG

Din nou la Teatrul „Inexistent"

Teatrul „Inexistent" – *Domnul și Doamna Oval*. Scenariul și regia: Theodora Herghelegiu. Costume: Mariana Teodorescu. Scenografie: Vlad Teodorescu. Mișcare scenică: Ioana Popovici. Cu: Andrei Aradits, Dana Voicu, Antoaneta Zaharia. Data premierei: 8 ianuarie 2000.

Subtitlul piesei *Domnul și Doamna Oval*, *...o comedie horror*, amintește de afișele filmelor americane ale ultimelor decenii, iar scenariul – de personajele și atmosfera celor semnate de Alfred Hitchcock.

Domnul și Doamna Oval, izolați între zidurile groase ale casei, trăiesc drama propriei suficiențe și a incapacității de a-i înțelege și accepta pe cei ce sunt „altfel": Aceștia din urmă nu sunt tolerați decât după o riguroasă analiză, pe care cei doi o fac cu singura lor unitate de măsură: asemănarea cu ei înșiși. Astfel, *Fata* (Antoaneta Zaharia) – angajată în urma anunțurilor de la Mica Publicitate – e acceptată abia după un șir de mutilări succesive, care ar trebui să o reducă la mediocritatea prăfuită a stăpânilor. Privată de mișcare și cuvânt, dans și cântec, ea refuză să devină „la fel cu ei" și continuă cu încăpățânare să le opună imaginea lumii sensibile care a creat-o. Acum ciungă și oloagă, mai crede încă. Ce le rămâne celor doi de făcut? Să o anihileze, să o distrugă.

Tendințele agresive – care justifică ideea de „horror" în spectacol – sunt dominate de un comic puternic, născut pe de o parte din ilaritatea personajelor în sine, a replicilor, dar și din potența jocului actoricesc.

Andrei Aradits și Dana Voicu conturează cuplul *Oval* prin umorul grotesc ce-l caracterizează, căruia îi dau o expresie scenică nealterată. Plină de vervă și dinamism, Antoaneta Zaharia are misiunea de a puncta în lupta cu obtuzitatea lumii celor doi. Reușește, susținută de o puternică energie interioară.

Cu ajutorul lor, autoarea spectacolului propune o formulă scenică originală, menită să amendeze estomparea afectivității, abrutizarea – calea cea mai sigură spre practica ochilor închiși și a urechilor astupate.

Natalia STANCU

Farsele isteriilor, ale artei și ale serviciilor secrete

Teatrul Odeon – *M... Butterfly* de D.H.Hwang. Regia Ada Maria Lupu. Decor Vittorio Holtier. Costume: Doina Levintza. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Florin Zamfirescu, Marius Stănescu, Irina Mazanitis, Jeanine Stavarache, Dan Bădărău, Elvira Deatcu, Constantin Cojocaru. Data premierei: 21 ianuarie 2000.

M... Butterfly de D.H. Hwang este o piesă inspirată de un caz autentic, care reține și el în mod deosebit atenția spectatorului – dat fiind că are elemente de senzațional care intrigă. Este vorba de povestea reală a lui Bernard Bouriscot – un diplomat francez – și a lui Shi Pei Pu, primadonă a Operei din Pekin (Bejing), iubită timp de 20 de ani și presupusă mamă a unui copil făcut cu diplomatul.

În 1986 acest cuplu excentric a fost acuzat și condamnat de un tribunal din Franța pentru spionaj în favoarea Chinei.

Într-o memorabilă scenă, lui Bouriscot i-a fost dezvăluită adevărata identitate a acestei primadone: Shi Pei Pu era, de fapt, un bărbat – mai plauzibil, un bisexuat – atras în mod deosebit de stilul Operei din Pekin (în care, prin tradiție seculară, femeile erau jucate de bărbați), un om a cărui „diferență", bisexualitate, probabil, a fost folosită de Securitatea chineză ca monedă de șantaj politic.

Bouriscot, care va afirma tot timpul că a ignorat situația, va încerca să se sinucidă.

Piesa exploatează ingenios multiple perspective asupra fabulei. Ea este, în chip aș zice „diabolic", altceva decât o istorie despre minciună hrănită de fascinația altor coduri de viață și civilizație, sau de complexul „diferenței" față de ele. Nu e vorba de complexul de superioritate al europenilor și cel de inferioritate al asiaticilor (ci exact invers!). Europeanul e credul și sensibil la mitul femeii asiatice, iar *M... Butterfly*, bărbatul în travesti femeiesc, îi dă o lecție cumplită despre nesupunere și perfidie. Și este, mai ales, o dramă despre felul în care politicul poate fructifica slăbiciunile biologice și păcatele abisale ale ființei omenești. Dar piesa lui D.H. Hwang este mai ales o poveste despre forța iluziei (poate chiar a iubirii), cu precizarea, desigur, că aici marele iluzionist este un impostor, artist cu orgolii de Pygmalion și manipulat de servicii secrete; că e vorba de iubirea unui bărbat pentru o femeie concepută a fi desăvârșită și jucată „desăvârșit" (în linia: supunere, sclavie, tandrețe etc.) de un alt bărbat. Și mai ales o poveste despre felul în care fantasmaticul sentimental se hrănește din complexe individuale știute, dar care (poate, mai ales), rămân obscure în străfundurile ființei.

Hwang știe să strecoare în biografia eroului său pe nume *Gallimard* date ce sugerează o anume inconsistență virilă și un șir de experiențe (lipsă de inițiativă erotică din tinerețe, redusa satisfacție sexuală cu o „amazoană", în momentul inițierii, relația artificială cu o soție bogată, energică și „uscată"; eșecul aventurii cu o tânără norvegiană superemancipată). Complexele individuale sunt, încă, accentuate de complexe ale civilizației europene – de mitul asiaticei supuse pe care-l folosește maleficul bărbat chinez pentru ca „ficțiunea" creată de el să „triumfe"; dar și de mitul contrar, al „agenturilor" asiatice mai diabolice decât cele occidentale. Dacă romantica poveste a *Madamei Butterfly* aprinde imaginația erotică a lui *Gallimard*, aceasta e folosită de *Song Liling* (numele protagonistului chinez din piesă) ca un bumerang pentru a-și prinde în cursă partenerul. Cheile și manipulările politice dau miez și complexitate atrocei farse sentimentale și sexuale. Căci *Song* era probabil un transexuat care face jocurile Securității din țara sa pentru a nu fi arestat; și tot la ordinele acesteia își urmărește iubitul (pe vremea Revoluției culturale care-l declasase și ca artist) tocmai în Franța. Dar este și un interpret-creator, superorgolios, demonic, ce-și joacă desăvârșit rolul și care are voluptăți de Pygmalion și înșelător; care urăște viziunea europeană asupra lumii sale. Așadar, tocmai prin aceasta, instrument ideal în mâna Puterii.

Ceea ce aș numi sordidul poveștii reale este salvat de dramaturg prin complexitate și ambiguitate, prin alternanțele subtile ale planurilor temporale, spațiale, narative; ale tonului confesiv, monologal, cu reprezentarea „obiectivă" a situațiilor; a plămădirii iluziei cu permanenta ei subminare. Perspective, încă, înnobilate surprinzător în spectacolul Teatrului „Odeon", conceput cu uluitoare siguranță, măsură și aderare de regizoarea Ada Lupu – prin estetizarea contrapunctică, când mitizantă, când antiiluzionistă – superrafinată, a discursului scenic.

Tânăra directoare de scenă creează expresiv spectacolul aparențelor, încărcându-l inspirat cu sugestia misterului situațiilor și a abisurilor din om.

Sprijinul scenografiei (Vittorio Holtier; costumele superbe: Doina Levintza) este esențial în acest sens. Mă gândesc la turnanta cu uși de sticlă (fixată în portalul roșu), ce favorizează aparițiile și disparițiile iubitei chineze; la efectele spectaculare ce sugerează fantasmaticul interior, hrănit de gustul pentru exotismul oriental. Ada Lupu mixează poezia, cruzimea situației cu umorul și ironia, ba chiar și cu cinismul; teatrul psihologic cu unul de tip epic demonstrativ, distanțat; realismul cu expresionismul personajelor-măști și cu scenele de ceremonial exotic (coregrafia: Răzvan Mazilu). Ea controlează cu simț sigur efectele de intertextualitate: muzica lui Puccini și sonoritățile, ori plastica scenelor gen „Opera din Beijing"; pantomima tradițională și coregrafia spectacolelor Revoluției culturale etc. Ritmurile spectacolului – când lent grațioase, când precipitat-energice – sunt, iarăși, bine înlănțuite.

În prelungirea estetizării teatrale creatorii scenici aduc performanțe interpretative memorabile.

Marius Stănescu (*Song Liling*, artistul spion din convingere și de nevoie) joacă expresiv, misterios și straniu travestiul, măștile feminității (sfieli, jocuri de evantai, reacții ambigue și paradoxale – când supuse, când nevricoase), ca și pe cele ale genului tradițional de artă pe care *Song* îl slujește.

Dar tânărul actor devine absolut excepțional atunci când *Song* aruncă măștile cu dispreț și-și dezvăluie, într-un amestec de trufie, cinism, nerușinare și suferință, cu glas bărbătesc tăios și șuierat, ipostazele revoltei față de mentalitatea europeană, orgoliul – nu de „impostor", ci de Pygmalion (care a creat o femeie „ca și adevărată") –, satisfacția demonului cu voința perversă și cinică, care a condus perfect jocul, care și-a conceput mascarada, ducându-și, totodată, „planul" până la capăt; el ipostaziază convingător, în același timp, drama victimei sistemului politic.

Florin Zamfirescu conferă eroului simplitate, franchețe, autenticitate, ingenuitate, prospețime, varietate; dar și o umbră de imaturitate, de naivitate, de mărginire, de inocent hăbăuc, cu o indefinită carență biologică și psihologică de masculinitate; dar și o înclinație spre idealizarea vieții și o spaimă de uscăciune. În scena finală – în care dă expresie culminantă uluielii, surprizei, suferinței „omului sfârșit" – Florin Zamfirescu este extraordinar. Creații pregnante, puternic individualizate, propun și ceilalți interpreți: Jeanine Stavarache schimbă impresionant, dacă nu greșesc, cinci roluri (costume, măști, identități, atitudini), *Tovarășa Chin* fiind rând pe rând: însoțitoare discretă, oficiantă teatrală, servitoare, agentul Securității, emisarul celor ce au făcut Revoluția culturală. Performanța Jeaninei Stavarache este de ordin pantomimic, stilistic (expresionist), ceea ce nu înseamnă că în plasticitatea compozițiilor nu intră și efecte bine studiate ale sonorităților vocale.

Constantin Cojocaru (*Judecătorul*) propune inspirat și cu umor o compoziție originală a funcționarului mărginit, caraghios, plin de hachițe, totodată concupiscent și de un fariseism „eficient" pentru cariera sa.

Fără a avea un rol foarte generos, ci mai mult ilustrativ, Irina Mazanitis se reține ca o apariție-șoc prin energia și nervul (și „răceala") sau tristețea cu care dă replicile.

Se reține și prezența de extremă plasticitate a Elvirei Deatcu (*Fata tânără*), sau a lui Dan Bădărău, interpretul dăruit al personajului *Marc*.

Oana BORŞ

Parfumuri regăsite

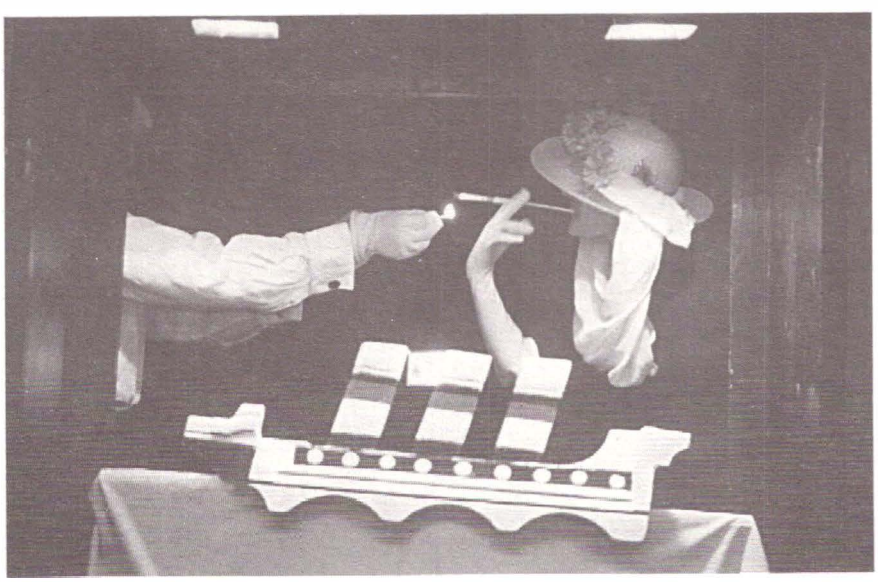
Despre ultimele două spectacole ce au luat naştere pe scena Teatrului Odeon, *Stele în lumina dimineţii* de Aleksandr Galin şi *M... Butterfly* de D.H. Hwang, se poate spune că se încadrează în aceeaşi direcţie de politică repertorială. Căci amândouă sunt prezentate în premieră naţională, amândouă fac parte din dramaturgia contemporană clipei noastre, fie ea de pe continente diferite. Mai mult chiar, o dramaturgie dominată de cotidian, o dramaturgie ce-şi trage seva din faptul real, din exemplul concret. În *M... Butterfly*, piesă ce a suscitat interesul regizoarei Ada Maria Lupu probabil nu numai pentru că a fost un succes pe Broadway, fundamentul pe care se construieşte întregul text îl constituie povestea de iubire dintre un diplomat francez şi o actriţă chineză, cântăreaţă de operă tradiţională, după ani de zile dovedită a fi, de fapt, bărbat-spion. Un fapt divers, aparent de neînţeles, dar care se explică totuşi, căci în ţesătura scriiturii se insinuează tema mirajului, fascinaţiei Orientului pentru Occidentul şi occidentalul întotdeauna dornic de a-l descifra şi subjuga, semnificat prin imaginea scenică: casă chinezească cu oglinzi, înconjurată de pereţi şi gratii cenuşii. Însă e greu de pătruns în esenţa unei lumi diferite, o lume în care masculinul absoarbe femininul, în care realitatea este ceea ce se vrea văzut şi nu ceea ce se vede. Ea se poate distruge doar prin ea însăşi, aici, Revoluţia culturală. Atras de acest mister, *Gallimard*, diplomatul francez (Florin Zamfirescu), intră în joc. Caută parfumul poveştii micuţei *Cio-cio-san*, dar şi-o transformă treptat şi inconştient în alter-ego. Timpul desfăşurării scenice, timp al amintirilor lui *Gallimard*, invadează spaţiul, un timp interior ce caută să rezoneze cu mişcările universului oriental. Atmosfera acestuia vrea să o facă vizibilă regizoarea, atmosferă creată prin ritmicitate şi cadenţă, prin mişcarea în consonanţă, la care contribuie şi coregrafia aparte a lui Răzvan Mazilu. Reuşita nu trece însă mult de intenţie, căci, pe scenă, timpul se dizolvă, se lăţeşte, iar spectacolul devine monoton. Nici inserţiile din alte durate ale vieţii lui *Gallimard*, cu menirea de a salva uşoara tendinţă narativă a textului, nu dinamizează, ba, uneori, chiar agresează prin stridenţa căutată – apariţiile *Tovarăşei Chin* (Jeanine Stavarache). Iar prezenţele din existenţa diplomatului, ce fac parte din celălalt univers, occidental – soţia sa *Helga* (Irina Mazanitis, o imagine vie, cu forţă, a femeii din vest), prietenul-martor al obsesiilor tinereţii (Dan Bădărău), o superficială aventură (Elvira Deatcu), şi superiorul ierarhic ce poate să schimbe viaţa oricui după bunul plac (Constantin Cojocaru) – vin spre a marca diferenţele dintre cele două lumi şi a face de înţeles alegerea pe care *Gallimard* a făcut-o prin *Song Liling* (Marius Stănescu). O alegere către simplitate. Din păcate însă, tocmai această căutare prea intensă a simplităţii în discursul scenic duce, ca notă generală, la simplism şi la o anume lipsă de adâncime pe care nici interpretările actoriceşti nu au deplina putere de a o salva...

FLORIN ZAMFIRESCU, JEANINE STAVARACHE, MARIUS STĂNESCU

Oana Cristea GRIGORESCU

Adio, secol XX

În cancelariile istoriei, secolele devin banale unităţi de măsură ale eternităţii. Imaginare dosare numerotate, selecţii minuţioase din evenimente reprezentative reţin esenţa civilizatoare a celor douăzeci scurse, iată, de la momentul originar al creştinismului. Ultimul dosar este cerut cu insistenţă. O oră doar în care arhivarul va depune mărturia scrisă a contribuţiei ultimei sute de ani la cultura şi civilizaţia umanităţii. Nimic mai normal decât un bilanţ. Nimic mai greu decât o selecţie. Horaţiu Mihaiu priveşte cu luciditate în oglinda secolului XX, cu tandreţe şi ironie, când extrage precum prestidigitatorul iepuraşul alb din jobenul negru. Hocus-pocus, secolul XX pe scurt, miniaturizat dar nu minimalizat, întru totul iluzie, aşa cum se dovedesc a fi toate cele trecute prin istorie. Pagini răzleţe, strânse cu osârdie de arhivarul presat de telefon, momente recuperate din memoria perisabilă a secolului, ilustrate cu resurse scenice minime. Câteva mănuşi colorate – albe, roşii, negre, galbene – cărămizi din fostul Zid al Berlinului, scări, hărţi împărţite de mâna artizanilor istoriei, falşi eroi în haine de paradă, butaforie miniaturală animată cu îndemânare şi simplitate. La ora povestirii, distanţarea în timp îngăduie ironia şi zâmbetul. Toate micile incidente, culese din istoria acestui secol, sunt construite după principiul gagului cinematografic. Morala e implicită şi vine odată cu zâmbetul involuntar pe care-l provoacă. De altfel, întreg secolul este traversat, ca de un curent subteran, de imagini devenite reper cultural, recognoscibile în clişeele lansate de suta de ani de cinema. Cu toată consacrarea lor, imaginile-clişeu nu-şi pierd la Horaţiu Mihaiu prospeţimea şi ingenuitatea originară. O pereche de bocanci scâlciaţi, însoţită de bastonul învârtit cu timiditate, trezesc invariabil imaginea eternului vagabond inocent – Charlot, marca perioadei de sinceritate maximă a filmului. În spectacol, tocmai directeţea imaginilor e cea care pledează, în cvasiabsenţa cuvântului, pentru autenticitatea trăirilor păstrate pe celuloid. Jocul propunerii şi recunoaşterii secvenţei, ţine captiv publicul în lumea animată a spectacolului, îl face părtaş la derularea poveştii. Orice impact ulterior ar fi avut invenţiile secolului de după cinema, rămânem legaţi prin imagine, ca printr-un cordon ombilical, de esenţa acestui secol: origine şi reper peren de cultură şi civilizaţie. Imaginea a creat idoli (Marilyn Monroe), a învârtit lumea pe degete (Ialta), a diluat distanţe (primul pas pe Lună), ne-a făcut părtaşii clipei. Derizoriul iluziilor noastre despre măreţia istoriei stă în destinaţia tuturor acestor acte eroice: coşul de gunoi în care se strâng consumabilele istoriei. Nu glorie eternă, nici recunoştinţa urmaşilor. O succesiune zorită de acte, de cele mai multe ori fără acoperire morală, iată filele răzleţite ale dosarului secolului XX. Nu-i aşa că teoria relativităţii se verifică din nou la final? Ora destinată bilanţului s-a sfârşit, acum actorii îşi pot scoate masca. Şi-au făcut datoria peste măsură. Publicul poate pleca acasă. Am zâmbit, ne-am liniştit conştiinţele în faţa responsabilităţii colective asupra anilor consumaţi inutil. În urmă rămâne timpul trecut prin ceasurile lui Dali şi zâmbetul lui Charlot. Curată relativitate!



Teatrul Underground din Târgu Mureş – *Adio, secol XX*. Scenariul şi regia: Horaţiu Mihaiu. Cu: Andi Brânduş, Alexandrina Moldovan, Iuliu Popa-Andrieş, Mariana Iordache, Cornel Iordache. Data premierei: ianuarie 2000.

Octavian SAIU

Derizoriu și tragic

Teatrul Act și Fundația Societa–Club UNESCO – *O zi de vară* de Slawomir Mrożek. Un spectacol de Alice Barb. Coregrafia: Eduard Gabia. Cu: Ada Navrot, Liviu Lucaci, Dani Popescu, Eduard Gabia.

Când mulți, probabil, ne întrebăm despre actualitatea literaturii absurdului, despre măsura în care ne mai poate ea răscoli astăzi conștiința, există regizori care încearcă, direct sau implicit, să dea răspunsuri.

Într-o sală dintre cele mai potrivite, regizoarea Alice Barb a găsit pentru un text care abstractizează realul (refuzându-se logicii sau verosimilității) o educație spectaculară simplă și austeră.

Repudiind tezismul receptării lui Mrożek, lectura ei a avut în vedere deslușirea teatralității firești, autentice a situațiilor. Personajele nu sunt victime ale universului contemporan alienant, ci figuri supuse unui regim estetic paradoxal. Scenografia zugrăvește tipologii teatrale recognoscibile, imagini care trăiesc numai în lumina reflectoarelor, fără a avea nimic din stilistica absurdului sau a cotidianului; sunt citate care prind viață prin actori. Dezvăluită, realitatea interioară a celor doi posibili sinucigași din text (pe care o intuim dintru început) este opusă aspectului lor.

Desprinși din același tablou, atât de potriviți în tango (amintind expres de tema lui Mrożek), *Dama*–Ada Navrot și *Izbut*–Dani Popescu sunt jumătăți ale aceluiași principiu. Inadecvat prin trăiri și structură registrului lor ontologic, antieroul (realizat cu umor viu și subtilitate de Liviu Lucaci) iese pentru totdeauna. Moartea ca ieșire din scenă aici își amplifică virtutea simbolică: este abandonat spațiul superficialității, al formelor fără conținut.

Starea de fapt, care definește falsa metafizică a cuplului, este dezavuată prin creația lui Eduard Gabia. Neacoperit de costume patetice teatrale, rupt de orice convenție și prin asta de orice convenționalism, corpul său trasează o metaforă a sufletului uman între viață și moarte pe care cuvintele nu o pot reda. O filosofie simplă transcende figurativul și metamorfozează eșecul. Destinul este asumat. Insolită în context, apariția dansatorului face joncțiunea limbajelor și opune astfel mișcarea sintagmei teatrale. Este un joc în care regizoarea se sustrage mijloacelor consacrate ale operei printr-un demers speculativ polemic.

Cele două chei ale piesei, deriziunea și tragicul, se decantează în tristețea capitulării nobile și grotescul victoriei pentru care prețul e prăbușirea altuia.

Decorul aproape inexistent dă senzația de pustiu, întărită la sfârșit, când întunericul devine și el o figură de stil. Articulată pe relevanța construcției dialectice care concretizează incompatibilitatea categoriilor piesei, viziunea mizează lucid pe efectul ilariant spumos al replicilor și gesturilor, dar și pe această stare de gol, de pustiu care ne stăpânește când părăsim teatrul.

Deși pentru memoria spectatorului adevărata referință e totuși finalul, montarea omogenă și coerentă rămâne și un prilej de întâlnire cu talente deja cunoscute ale noii generații. Toți trei interpreții reușesc, maturi și expresivi, caracterizări convingătoare. Ei sunt pilonii acestui temerar spectacol, răspuns și întrebare deschisă, comedie bufă și meditație asupra sa și a condiției umane.

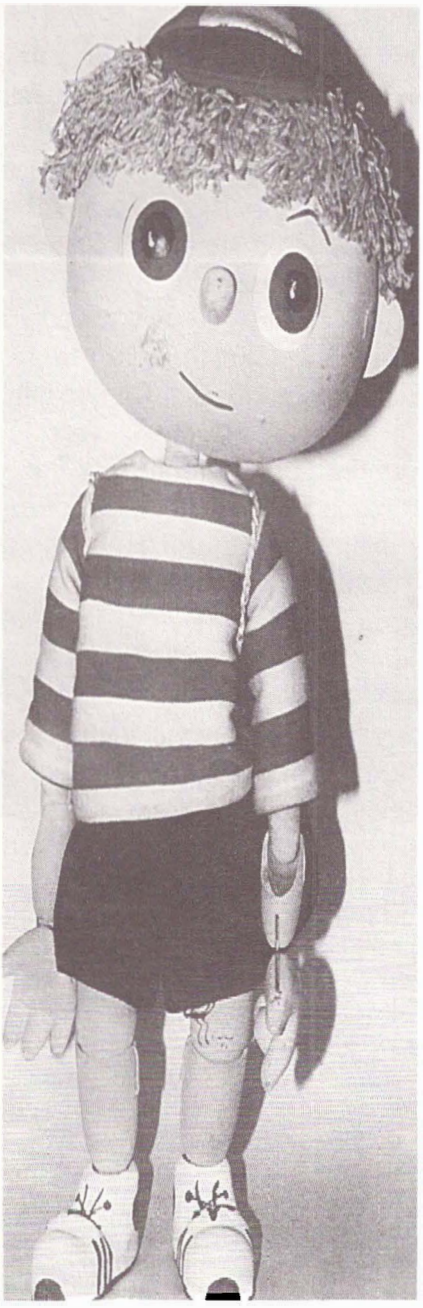
Oana BORŞ

Capodopera ca program

Arta de animaţie, complexă şi aparte, are nevoie pentru a exista, de simbioza actor–materie. Din întrepătrunderea sufletului cu forma (fie ea marionetă sau simplu volum nedefinit) prind contur personaje, se exprimă sentimente, se naşte o lume. Pentru privitorul adult rămâne însă o convenţie, fascinantă prin structura ei. Pentru micul spectator, fidelul teatrului de păpuşi, percepţia este alta. El întâlneşte pe scenă o realitate spre care vine, încearcă să o descopere, participă la ea, poate mai mult decât participă la realitatea ce i se întâmplă dincolo de porţile teatrului. Ea, ca şi cealaltă sau celelalte, îl va marca şi-l va însoţi mai târziu. Teatrul de animaţie este, astfel, nu numai o etapă de familiarizare cu spectacolul, ci o modalitate de formare şi descoperire a valorii.

Răsfoind istoria Teatrului „Ţăndărică", spaţiu de imagini de care se leagă amintirile multora dintre noi, se poate observa că selecţia repertoriului a fost făcută sub acest semn. Din dramaturgia pentru copii şi-a găsit transfigurare scenică tot ce are ea mai bun, trasându-se un arc nu numai în timp, ci şi în spaţiu, de la poemul persan la nordicii Andersen şi Grimm, cu popas şi în universul românesc. Mai mult decât atât, publicul mic, dar şi mare, a luat contact cu adaptări ale unor scrieri celebre, în spectacole ce au rămas în memoria unor generaţii şi care îşi trimit ecourile până azi. Aşa s-a întâmplat, de pildă, cu *Micul prinţ* de Antoine de Saint-Exupery (regia: Radu Penciulescu), cu *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* de Federico García Lorca (regia: Margareta Niculescu), cu *Don Quijotte* de Miguel de Cervantes (regia: Ştefan Lenkisch). Ultimii ani au adus o şi mai mare mobilitate în alegerea repertoriului, o mai mare desprindere de textul pentru copii. Astfel, pe scena de la „Ţăndărică" au apărut: *Play-Faust* de Goethe (regia: Cristian Pepino), *Vicleniile lui Scapino* de Molière (regia: Felix Alexa) sau adaptări după piese shakespeariene ca *Visul unei nopţi de vară* (regia: Cristian Pepino) şi *Furtuna* (regia: Bogdan Drăgulescu) – ultima premieră a stagiunii.

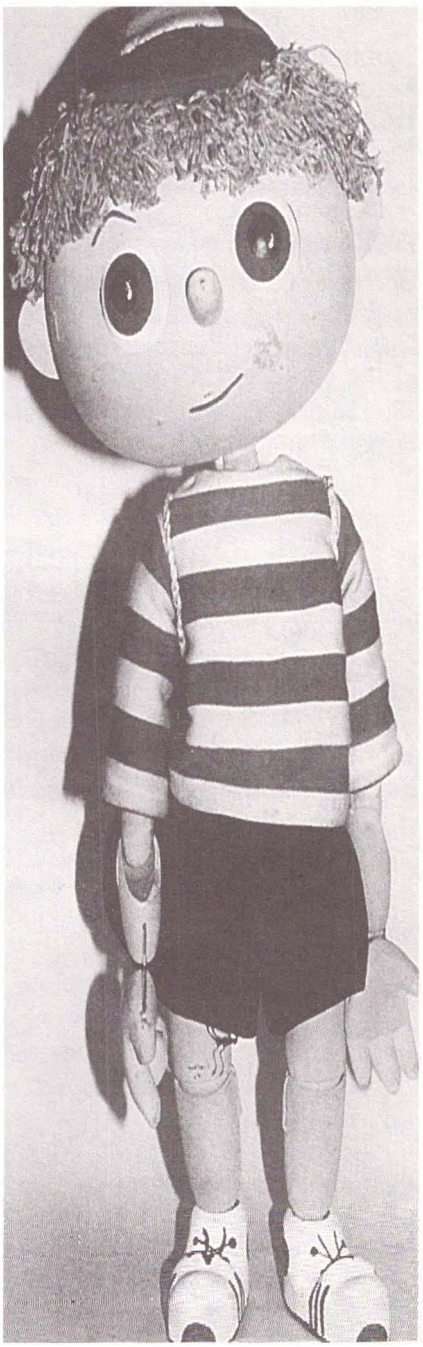
Dacă semnul muzical este o prezenţă constantă în spectacolul de animaţie, întregind unitatea, iată că pe această scenă fiinţează montări în care arhitectura sonoră ia chiar locul cuvântului, iar muzica devine personaj principal. Un proiect lansat în ideea întâlnirii celor mici cu opera, într-o formă mult mai atrăgătoare şi mai apropiată de percepţia vârstei lor. În repertoriu: *Bastien şi Bastienne* de W.A. Mozart (regia: Ion Caramitru) şi *Bărbierul din Sevilla* de Gioacchino Rossini (regia: Felix Alexa) ce pune în lumină nouă o înregistrare radio cu voci celebre: Magda Ianculescu, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Nicolae Secăreanu, Nicolae Gurău. Antecedente ale acestui program au mai existat, căci aici au luat viaţă: *Petruşka* şi *Pasărea de foc* de Igor Stravinsky (regia, Irina Niculescu), *Spărgătorul de nuci* de P.I. Ceaikovski, precum şi *Cenuşăreasa* de Charles Perrault cu fragmente din opera lui Gioacchino Rossini (regia: Silviu Purcărete). Este vorba, aşadar, despre un program cu daruri neasemuite, program care ar trebui continuat spre beneficiul generaţiilor viitoare.



Cristina MODREANU

O FURTUNĂ... savantă

Măreția și forța lui *Prospero*, „urieșenia" lui, tradusă în superioritate netă față de celelalte



personaje ale piesei *Furtuna*. O superioritate în primul rând spirituală, căreia el însuși îi pune capăt în final, când răul pe care i l-au făcut semenii săi este reparat, se află în centrul atenției regizorului Bogdan Drăgulescu, autor al unei recente montări cu această piesă la Teatrul „Țăndărică". Accentul e bine găsit pentru un spectacol destinat copiilor, unde lucrurile trebuie închipuite clar, în contrast (alb–negru, bun–rău, mic–mare), însă nu e susținut decât de scena din final în care *Prospero* (interpretat în spectacol de un actor „în carne și oase"), renunțând la cartea magică devine și el o păpușă, ca toate celelalte personaje. În fine, nu chiar toate, pentru că *Ariel* este când păpușă, când actor, în virtutea aceleiași „reguli", conform căreia cei ce stăpânesc vraja capătă automat o altă „statură". Din păcate această idee, și alte câteva dau măsura spectacolului care ar fi putut să fie, dar care nu trăiește pe scena de la „Țăndărică" din cauza lipsei dezinvolturii gândului regizoral, și tușei de umor tandru cu care universul păpușăresc își ține aproape, de obicei, micii spectatori. Spectacolul este umbrit de o gravitate nelalocul ei, are un ritm anevoios și pentru un spectator matur și o scenografie greoaie, închipuită de Daniela Drăgulescu fără prea multă imaginație, dar cu surplus de sclipici, care – se știe – nu poate crea prin el însuși magia. Se decupează din peisajul înnegurat actrița Marcela Sava, un *Ariel* plin de o energie debordantă, care cântă, dansează, plutește neobosit prin scenă și mânuiește păpușile ce închipuie alte personaje. De altfel, lipsa de fluență a întregului este dată și de această dedublare, în fond atât de mincinoasă (iar copiii, mai ales ei, nu prea suportă să fie mințiți) a personajelor. Încurcătura are ceva sens când e vorba de *Ariel*, spiriduș cu puteri magice, și de *Prospero* – care este chiar prin alcătuirea lui un „mânuitor", regizorul din umbră al întâmplărilor, dar devine un simplu artificiu (dictat din motive de economie de actori?) când intră în cauză *Caliban*. În plus, soluția este o sursă de frustrare pentru actori, care nu se pot concentra nici pe o interpretare dramatică (Gabriel Apostol face eforturi și se apropie mult de performanța unui actor „antrenat" pentru scenă) și nici nu-și pot demonstra arta de mânuitori de păpuși și cu care au devenit cunoscuți în lumea întreagă.

Bogdan Drăgulescu aduce cu el din film (unde s-a lansat ca regizor) atracția pentru spectaculos, materializată pe scenă în lumini speciale ce dau un aer fantastic spectacolului, dar paradoxal, nu și concizia și tensiunea intrinsecă fiecărui cadru din pelicula filmată. *Furtuna*, spune tânărul regizor este, „un basm savant cu zâne și căpcăuni, cu regi trădători și prințese îndrăgostite, cu zeițe și măscărici", însă din definiție este susținut în spectacol doar adjectivul, căci construcția de pe scenă este o savantă lucrare fără viață adevărată.

Teatrul „Țăndărică" – *Furtuna* de William Shakespeare. Adaptarea și regia: Bogdan Drăgulescu. Scenografia: Daniela Drăgulescu. Muzica: Liviu Prossl. Mișcare scenică: Constantin Anghel. Distribuția: Gabriel Apostol, Mihai Dumitrescu, Marcela Sava, Angela Filipescu, Grațiela Ștefan. Data premierei: 27 ianuarie 2000.

Roxana CROITORU

Stan – Satan Păţitu'

Un spectacol semnat Bogdan Ulmu înseamnă de multe ori o provocare. Te îndrepţi neliniştit şi plin de curiozitate să vezi ce năzdrăvănii a mai pus la cale.
Aflat la a doua colaborare cu Teatrul de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca, regizorul ne propune o dramatizare după povestirea lui Ion Creangă *Stan Păţitu'*. Spiritul ludic al autorului-regizor se dezlănţuie cu vervă într-o poveste care, fără să-l trădeze pe Creangă, îmbină cu subtil echilibru expresii arhaice cu neologisme de ultimă oră. Zeflemistul Bogdan Ulmu inversează rolurile din poveste, *Chirică* fiind „Păţitu'", de fapt, „Satan Păţitu'", deoarece păţania lui Stan se petrece în ordinea firească a vieţii, el doar se însoară, pe când Chirică e trimis să-şi ispăşească greşeala pe pământ, pământ care se dovedeşte a fi mai iad decât iadul. Spectacolul e astfel construit încât cei mici sunt câştigaţi de story, iar cei mari de replici şi aluzii. Decorul modular, din paravane şi lăzi, reprezentând iniţial curtea gospodarului Stan, se transformă pe parcursul spectacolului, cu ajutorul actorilor şi al tehnicienilor, în spaţiul de joc al fiecărui moment, iad, casa babei etc. Trupa de actori e solicitată la maximum. Au ocazia să-şi demonstreze disponibilităţile: să fie dansatori, cântăreţi, mânuitori de păpuşi, într-un cuvânt actori totali, întruchipând eroii isteţi, naivi sau hâtri ai lui Creangă.
A excelat în rolul năzdrăvanului *Chirică*, imprimând ritmul întregului spectacol, actriţa Camelia Constantin, secondată cu har de Liviu Matei în *Stan Păţitu'*, Călin Mureşan – *Scaraoţchi*, Lucian Mera – *Povestitorul* (un personaj pitoresc, rezolvat cu fantezie şi dând culoare spectacolului, povestitorul reprezentat ca sperietoare de ciori). Ceilalţi actori – Doina Dejica, Frunzina Anghel, Adina Ungur – au interpretat cu însufleţire trei, patru roluri, fiind şi mânuitorii din umbră ai păpuşilor şi al decorului.

Teatrul de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca – *Stan Păţitu'*, dramatizare după Ion Creangă de Bogdan Ulmu. Regia: Bogdan Ulmu. Asistent regie: Doina Dejica. Scenografia: Epaminonda Tiotiu. Muzica: Geo Şfaiţer. Cu: Liviu Matei, Camelia Constantin, Dana Bonţidean, Călin Mureşan, Lucian Mera, Doina Dejica, Frunzina Anghel, Adina Ungur, Angelica Lupeanu. Pictura şi sculptura: Sandu Marian. Tâmplărie: Kiss Andrei. Data premierei: 15 decembrie 1999.

Oana Cristea GRIGORESCU

Legea basmului

Când ninge cu atâta conştiinciozitate, te simţi dator să răspunzi la reflexul cultural al povestitorului istorisind la gura sobei neapărat poveşti de iarnă. Inventarul sentimental al fiecărui regizor care s-a aplecat cu interes asupra teatrului de păpuşi conţine una sau două poveşti–proiecte, seminţe de spectacol puse la germinat *sine die*. Pentru Mona Chirilă timpul acela magic s-a împlinit cu *Crăiasa Zăpezii*: o dramatizare atent lucrată, cu real simţ scenic, dozată cu rigoare pentru scena „mică", şlefuită îndelung, după reguli dramatice nesmintit urmate. În toate, dramatizarea pe care o semnează acum după povestea lui Andersen *Crăiasa Zăpezii*, este un cristal de gheaţă fin şlefuit, cu multiple faţete şi sensuri. Aşadar, sertarul cu personaje hibernale s-a deschis. Actorii păpuşari ai secţiei maghiare ai Teatrului de Animaţie din Târgu Mureş au combinat literele, odată cu Gretchen şi Karl, în căutarea cuvântului animator al spectacolului. Au obţinut o poveste fermecătoare şi stranie, în care anecdota precede sensul iniţiatic al drumului spre Laponia, într-un spectacol ce poartă marca inconfundabilă a stilului regizoral Mona Chirilă.
Scenografia şi păpuşile Carmencitei Brojboiu, cu care Mona Chirilă face echipă de aproape un deceniu, contribuie hotărâtor la omogenitatea stilistică a spectacolului. Experienţa comună în atelierele şi pe scena teatrului de păpuşi lasă loc soluţiilor regizorale directe, de unde şi unitatea producţiei, chiar dacă momentele de legătură nu sunt încă perfect stăpânite de actorii-păpuşari ai secţiei maghiare de la „Ariel". Rodarea spectacolului va atinge, sperăm, dinamismul şi *legato*-ul necesar. Dinamismul şi inventivitatea regizorală cresc în momentele cu mai multe personaje, când şi planurile de joc se multiplică părăsind centrul scenei. Subtilă şi ironică, licenţa regizorală, aceea a trinităţii (ochiul divin), veghează din înalturi împlinirea destinului iniţiatic al drumului spre Laponia. Traseul e confirmat prin discrete modificări de ecleraj, culminând cu legănarea aprobatoare a „personajului-martor" din final.
Regizor fiind e liniştitor să descoperi la teatrul de păpuşi, când totul în jur pare să infirme legea basmului (binele învinge răul), că la capătul proiectelor dragi culegi rodla spectacolului.

Irina IONESCU

O aventură pe cont propriu

Cu cât se apropie mai mult momentul absolvirii, cu atât există la Facultatea de Teatru a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București mai mulți studenți care trăiesc un puternic sentiment de angoasă.

Nu șomajul îi sperie neapărat, ci, mai degrabă, faptul că vor lucra în colective formate din generații diferite, cu „hachițe" diferite, că vor ajunge să meargă la serviciu doar ca să semneze condica, că se vor blaza, că anii studenției cu entuziasmul lor caracteristic nu se vor mai întoarce niciodată. Instinctul de conservare le spune că trebuie să se descurce singuri: „să facem ceva, o trupă, o fundație, să ne organizăm cumva, să găsim un teatru într-un colț de țară părăsit și neumblat, să jucăm acolo orice, numai să jucăm, să ne ajutăm unii pe alții, să fim, să lucrăm și să ne lansăm împreună". Planuri, speranțe, dar, de cele mai multe ori, visuri neîmplinite. Foarte puțini au fost aceia care, alături de un regizor, coleg de generație, au reușit să debuteze și să joace ca profesioniști pe aceeași scenă. Și, nu doar comoditatea și orgoliile, nebănuite inițial, problemele personale, contractele posibile și temporare cu firme de publicitate i-au ținut pe loc. Nu au fost bani, nu s-au găsit niciodată bani, nimeni nu a fost dispus să finanțeze o astfel de inițiativă, să cheltuiască pentru un „capriciu".

Actualii studenți ai anului III care au reușit să se organizeze singuri par, sunt, de fapt, într-adevăr norocoși. Au descoperit parteneri cu (re)nume – Teatrul Național București și Fundația pentru Teatrul Național Timișoara – care să apară alături de ei pe afiș, un producător – S.C. Confind S.R.L. Câmpina – care să-i susțină financiar, un oraș – Câmpina – fără un teatru stabil care să-i găzduiască sau, cel puțin, care să nu-i dea afară, o clădire – Casa Tineretului – aproape nefolosită, o scenă unde să-și lucreze în voie spectacolul.

Rebeli, ușor teribiliști și misogini, cei doi regizori implicați în această „aventură" – Radu Apostol și Alexandru Berceanu – au ales să prezinte, pentru început, un scenariu propriu inspirat după piesa *Escuadra* de Alfonso Sastre și l-au numit *Comando către moarte*. Și scenariul lor este în consecință destul de agresiv, plin de violențe nejustificate și necruțător cu condiția fizică a actorilor. Corzi, scări marinărești, plase folosite aproape tot timpul, exercițiu fizic după exercițiu fizic, un joc pus la cale (în urma vizionării multor filme de război) sub forma unei reprezentații despre un spațiu concentrațional guvernat de teroare și promiscuitate. Foarte multă atenție acordată efectelor scenografice, impresiei tehnice, în dauna celei artistice.

În mod sigur, însă, o experiență care, datorită contactului direct cu publicul (public neformat pentru teatru), va duce la maturizarea mult mai rapidă a realizatorilor săi, ce vor renunța treptat să se mai revolte împotriva „tradiționalului", a construcțiilor simple, altfel riscând să rămână fără public, chiar înainte de a-l fi câștigat.

Verificarea nu poate veni decât cu cel de-al doilea spectacol, proiect din cadrul programului. Șansele de reușită ale inițiativei depinzând și ele, în totalitate, de ceea ce se va întâmpla, în continuare, în noul spațiu teatral, atât la nivelul creației, cât și la nivelul receptării.

Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", Teatrul Național din București, Fundația pentru Teatrul Național Timișoara – *Comando către moarte* inspirat după piesa *Escuadra* de Alfonso Sastre. Spectacol realizat de studenții anului III – Regie și Actorie din cadrul U.A.T.C. „I.L. Caragiale" – București. Scenariul și regia: Radu Apostol și Alexandru Berceanu. Scenografia: Ana Ioneci. Distribuția: Cristian Simion, Bogdan Dumitrescu, Ioan Ionescu, Radu Romaniuc, Paula Niculiță, Cătălin Stanciu. Data premierei: 18 decembrie 1999.

DIN LUMEA LARGĂ A TEATRULUI

TEATRUL GARIBALDI

Cristina MODREANU

La Teatrul Maillon din Strasbourg un HAMLET sicilian

Palermo. Cartierul Kalsa. Mafia, raiul hoţilor de buzunare, femei tânguindu-se cu patimă pentru fiecare fir de zarzavat, o mamă strigându-şi ascuţit copiii la masă, un zgomot de elicopter survolând oraşul (poliţia), focuri de armă... În mijlocul zarvei tipic siciliene, ultimul lucru pe care ţi-l poţi închipui este un teatru. Mă refer, desigur, la instituţia sobră, *à l'italienne*, care impune respect, şi nu la teatralitatea care locuieşte fiecare gest al oamenilor din acest oraş. Şi totuşi, el există. Se cheamă Teatro Garibaldi, a fost construit în secolul XIX şi abandonat cu peste treizeci de ani în urmă. În 1995 clădirea a fost descoperită de Carlo Cecchi (actor italian, fost membru al trupei Living Theatre) şi colegul său, Matteo Bavera. Inspirat de aerul încărcat de semnificaţii, de substanţă istorică şi umană pe care îl „respirau" pereţii acestei clădiri părăsite, Cecchi s-a hotărât să-l folosească. „Printre ruinele unui cartier care mărturiseşte despre trecerea anilor şi despre oameni ale căror măşti au fost corupţia, violenţa şi moartea, ce altceva s-ar potrivi mai bine decât să jucăm Shakespeare?" Aşa s-a născut singurul proiect (cel puţin până acum) al Teatrului Garibaldi – o trilogie Shakespeare distinsă în 1998 cu Premiul UBU pentru „meritul de a fi transformat un lucru distrus şi îmbătrânit în ceva vital".

Am avut şansa să văd două spectacole din această trilogie la Strasbourg, în cadrul Paralelei festivaliere organizată de Teatrul Maillon (un teatru de cartier destinat marginalizaţilor acestui bogat oraş). Condus de o tânără şi dinamică directoare, Nadia Derrar, Teatrul Maillon dezvoltă diverse programe împreună cu alte instituţii de cultură din Strasbourg şi Palermo. Aşa au ajuns actorii italieni la Strasbourg în timpul Festivalului Uniunii Teatrelor Europene şi au jucat trilogia de două ori, impresionând publicul din toată lumea mai mult decât unele spectacole din programul oficial al Festivalului.

Din cele trei spectacole – *Hamlet*, *Măsură pentru măsură*, *Visul unei nopţi de vară* – le-am văzut doar pe primele două şi mi s-a părut bizar faptul că amândouă îi creau spectatorului, la început, un sentiment de respingere, însoţit de clasica şi absurda afirmaţie, formulată sau nu, „ăsta nu e Shakespeare!".

Adevărul este că nu e prea comod să te trezeşti brusc introdus într-o atmosferă dominată de acea agitaţie tipic italiană, prezentă pe scenă prin intrările şi ieşirile desfăşurate într-un ritm năucitor, prin felul de a rosti al actorilor care îşi turuie vorbele pe nerăsuflate – atât de repede, încât pe panoul de deasupra scenei traducerea în franceză nu avea timp să apară – fără să se oprească deloc asupra replicilor binecunoscute, şi nici asupra celorlalte, iar pe deasupra, în tot acest timp, zgomote dintre cele mai insolite (respectiv cele menţionate chiar în debutul articolului). Nu e deloc comod, spuneam, dar e cu atât mai incitant cu cât miza spectacolului – regizat, ca toate celelalte, de actorul Carlo Cecchi – este tocmai redescoperirea candorii, repunerea poveştii în drepturile ei, accentuând acele teme ce impresionează cu precădere publicul pentru care spectacolele au fost create. E la fel de credibil ca orice alt *Hamlet*, şi parcă puţin mai emoţionant acest prinţ cu înfăţişare de student sărac, firav şi sensibil, cu un fular aruncat în jurul gâtului, purtând cu greu povara grozăviilor pe care le trăieşte (excelent punctate toate dominantele personajului în nota în care este el gândit, de către actorul Valerio Binasco). Ce poate fi mai impresionant într-un oraş ca Palermo decât această poveste despre răzbunare jucată pătimaş şi alert însă fără gravitatea sumbră în care s-au refugiat montări celebre? E un joc, pare să ne spună regizorul, actorii sunt toţi pe scenă în timpul spectacolului, asistând tăcuţi la ce se întâmplă, aşezaţi pe două gradene instalate în aripile scenei. De acolo coboară, când le vine rândul, regele şi regina şi îmbracă pelerinele incomod de lungi, croite dintr-un material aspru, cu aparenţă voit teatrală. Dar e un joc serios, în ai cărui actanţi ne putem recunoaşte (mai ales ei, sicilienii) şi din care putem învăţa. Modul în care îşi face clare scopurile educative,

evitând totodată tonul didacticist apropie spectacolul lui Cecchi de nivelul performanței artistice.
Povestea devine și mai clară în montarea piesei *Măsură pentru măsură*, trimițând explicit la corupția celor puternici, vorbind despre iubire și trădare. Cu un ritm ceva mai așezat, cu mai multă grijă pentru creația actoricească, spectacolul impresionează prin liniile simple, dar nu lipsite de subtilitate și de un umor plin de tandrețe, pe care i l-a dat creatorul său. După ce în *Hamlet* interpreta o *Gertrude* de joasă extracție (gen damă de mahala, voit vulgară, luând faptele și sentimentele en-gros, fără prea mari menajamente pentru fiul său), actrița laia Forte transformă cu multă siguranță antipatia pe care și-o câștigase cu acest rol într-o simpatie pe deplin meritată odată cu interpretarea tinerei *Isabelle*. De această dată, regizorul și-a rezervat și rolul cel mai important, cel al *Ducelui*, ceea ce îi permite lui Cecchi abordarea *in extenso* a nuanțelor personajului său – cu un excelent efect postmodern, *Ducele* regizând și el din interior întâmplările, așa cum interpretul acestui rol a făcut-o din exterior – al cărui machiavelism îl prinde de minune. Crescut, din punct de vedere artistic, în spiritul biomecanicii lui Meyerhold, Cecchi găsește, paradoxal, o uriașă plăcere în interpretarea recompusă în manieră stanislavskiană (pe care singur mărturisește că a descoperit-o din cărți, cu mult după ce începuse să facă teatru). Este metoda care se potrivește cel mai bine scopurilor lui – care sunt legate de comunicarea cât mai directă cu publicul, de lăsarea de semne în sufletul oamenilor simpli, în intenția de a-i face să vibreze la misterul primordial al teatrului.
Ah, uitasem un lucru, cel mai important: Cecchi a lăsat Teatrul Garibaldi aproape așa cum l-a găsit, a curățat clădirea și joacă în ea fără să-i fi pus uși sau ferestre, în lumina naturală, pe care eu m-o închipui galbenă ca mierea, amestecându-se cu praful și mirosurile orașului. De aceea se aud pe fundal mama strigându-și copiii la masă, împușcăturile, elicopterul poliției... Teatrul Garibaldi – un teatru în teatru.

VEȘTI

KRYSTIAN LUPA – un regizor polonez aplaudat la Paris împreună cu Teatrul Stary

Teatrul Stary din Cracovia s-a instalat pentru a doua oară consecutiv la Odeon – Teatrul Europei din Paris. De data aceasta el repurtează un succes deosebit (elogiile venind deopotrivă de la public și de la critica teatrală), cu *Frații Karamazov*. Adaptarea după romanul lui Dostoievski este jucată în poloneză (replicile fiind subtitrate în franceză) de 27 de actori din Cracovia, iar montarea este semnată de Krystian Lupa. Un regizor care s-a impus Parisului încă din stagiunea trecută – cu o viziune de mare forță artistică a *Somnambulilor* (spectacol inspirat de romanul-fluviu al lui Herman Broch). *„Nu pierdeți ocazia pe care v-o dă polonezul care l-a recreat pe Dostoievski"* își titrează comentariul „L'Humanité" (făcând un joc de cuvinte Lupa–louper = a pierde ocazia). Un îndemn reluat și în „Le Figaro", ziar în care se afirmă: „încă de la început ești captivat, te afli sub imperiul farmecului". Și „Libération" consemnează o „viziune prodigioasă" asupra lui Dostoievski.
Criticul de la „L'Humanité" consideră că, odată cu Lupa, se „reproiectează secretul pierdut al exigenței violente a unui teatru de artă, conceput ca sinteză hotărâtă a unei vieți, care, din în ce în ce mai mult, pare a ne scăpa". Criticul de la „Le Figaro" a fost sensibil la „aparițiile somnambulice", la „parcelele de penumbră" în care evoluează drama. „Lupa lucrează ca un cineast. Ca un pictor. Ca un muzician." – afirmă cronicarul de la „Libération", care evocă o coborâre de pe cruce amintind de tablourile lui Zurbaran sau de Kaspar Friedrich și care a fost sensibil la mediul sonor al spectacolului – ciripit de păsări, clopote, Bach, Schubert, partituri (distorsionale) interpretate la violoncel. *„Ce n'est pas du théâtre. C'est le théâtre qui est la."* Cu alte cuvinte, spectacolul echivalează cu ceea ce este, cu ceea ce trebuie să fie Teatrul. (N.S.)

Iisus, erou al viitorului spectacol al lui ROBERT HOSSEIN

Ultima creație a lui Robert Hossein a fost superproducția *Cel care zice nu*, unde se evoca viața generalului De Gaulle în perioada 1940–1945. În orice caz un succes de public, din moment ce recent a sărbătorit 100 de reprezentații! Un afiș enigmatic, reprezentând un om cu contururi vagi, cu părul lung, văzut din spate, și purtând inscripția „Te afli printre noi?" – anunță acum viitorul spectacol al lui Hossein (cu titlu încă neprecizat), a cărui premieră va avea loc pe 7 aprilie, tot la Palais des Congres. (Agenția France Press care a transmis această informație, amintește că Hossein, care este și regizorul mega-spectacoleleor *Mizerabilii* și *Notre-Dame de Paris*, a mai semnat o montare cu titlul *Iisus era numele său.* (N.S.)

LLOYD WEBBER și-a mărit imperiul cumpărând 10 teatre londoneze

În vârstă de 51 de ani, Andrew Lloyd Webber – autorul, regizorul și producătorul de comedii muzicale britanic – este cunoscut pentru contribuția sa la renașterea „musicalurilor" în cea mai pură tradiție britanică și pentru succesele sale mondiale cu spectacole precum *Jesus Christ Superstar*, *Evita* și *Cats*.

Recent, Andrew Lloyd Webber și-a mărit imperiul său de show-business cumpărând „un pachet" de 10 teatre londoneze – printre care: Adelphi, Palace, New London – cu suma de 87,5 milioane de lire (140 milioane dolari). Compania sa, Really Useful Group (RUG), care posedă deja trei teatre în Londra, a cumpărat societatea Stoll Moss Theatres Ltd, încheind afacerea cu Natwest Equity Partners (NWEP). (N.S.)

OPERETA bucureșteană în 2000

Teatrul de Operetă „Ion Dacian" și-a propus chiar de la începutul anului 2000 un program ambițios: se lucrează la trei spectacole concomitent. Prima producție se intitulează *Țara surâsului* de Lehar (un spectacol între operă și operetă), în regia lui George Zaharescu, scenografia aparținând Dianei Ioan de la Teatrul Național din București. Cel de-al doilea spectacol este un *musical* pentru copii – *Cocoșelul neascultător*, libretul fiind scris de Ion Lucian, iar muzica de Constantin Ungureanu. În această lucrare scenică, care va purta semnătura regizoarei Cristina Cotescu (de la Opera Națională Română), va fi implicat și publicul, realizându-se astfel pe baza dialogului cu copiii. Distribuția reunește foarte mulți interpreți ai teatrului, unii debutând ca soliști. Cea de-a treia montare – *Suzana* de Gilbert – va purta semnăturile Constanței Câmpeanu (regia), cunoscută ca solistă a Teatrului de Operetă, Vioricăi Petrovici (scenografia) și Andreei Constantinescu (coregrafia). Spectacolele vor avea premiera până în luna iunie.

În fază de proiect este *musicalul* după *Doamna ministru*, pe un libret de Aurel Storin, urmând să fie scrisă o muzică specială. Regia va aparține lui Horea Popescu. Pentru cea de-a doua parte a anului se prevede și *Hello Dolly* de Jerry Herman, în regia lui George Zaharescu. Deocamdată conducerea teatrului este în tratative pentru obținerea drepturilor de reprezentare. Un alt proiect se referă la *Floarea din Hawaii* de Paul Abraham. Conducerea Operetei susține că există o înțelegere cu regizoarea Sanda Manu pentru a pune în scenă *Fantasticii* (după *Romanțioșii*) de Tom Jones. De capitolul proiecte ține și *Mahagonii* după Brecht, muzica Kurt Weill, în regia lui Alexander Hausvater, motiv pentru care este posibil ca în aprilie să fie organizat un atelier de creație.

Cu prilejul împlinirii a 50 de ani de existență a Teatrului de Operetă, în luna noiembrie se va pregăti o operetă dansantă, deci tot anul 2000 va fi sub semnul jubiliar. (M.S.)

Bursa de Spectacole
Sibiu, România

Bursa de Spectacole de la Sibiu invită producătorii, toate instituţiile de spectacol de stat şi private, teatre, filarmonici, opere, operete, trupe de rock, jaz, pop, balet, dans, etc., la singura piaţă profesionistă de spectacole din România.

Membră a Reţelei EurAAm–Bourse, Bursa de la Sibiu oferă cadrul specializat prin care orice produs artistic poate fi promovat pe pieţele externe.

Înscrieţi-vă din timp pentru catalogul ce va publica toate informaţiile despre dumneavoastră, informaţii ce vor intra în toate băncile de date din lume pentru vânzarea-cumpărarea produsului artistic.

Fişa de înscriere şi alte informaţii vă stau la dispoziţie la adresa:

Bursa de Spectacole de la Sibiu
Str. Mitropoliei nr. 30
Tel.: 069/210446; Fax: 069/211494
e-mail: sibfest@artlover.com

Accesul la stand, la toate Întâlnirile specializate, precum şi la publicarea tuturor informaţiilor fiecărei companii în catalog, contra sumei de 500.000 lei.

Data limită: 1 mai 2000.

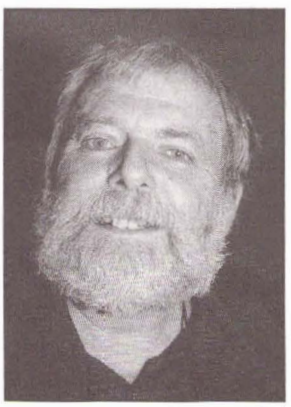
Pentru cei ce se vor înscrie până la data de 1 aprilie 2000 organizatorii vor face o reducere de 30%.

Coperta I: MARIN MORARU
Foto: Florin Biolan

Coperta II: VASILE COSMA

Coperta III: ȘTEFAN IORDACHE
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: LUCIAN PINTILIE



SUMAR

3 Gala UNITER 2000

8 Critica teatrală eminesciană

16 Interviuri

31 Teatrul din memorie

36 Eveniment

40 Eugenio Barba

64 Spectacole

90 Din lumea largă a teatrului

92 Vești

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 3–4/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Board:
Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

GALA UNITER 2000

PREMIAȚI ȘI NOMINALIZAȚI

1 **CARMEN STĂNESCU**
Foto: Florin Biolan

2 **VICTOR PARHON**
Foto: Florin Biolan

3 **LOHINSKY LORÁND**

4 **MARIA MIU**
Foto: Florin Biolan

5 **ALEXANDRU DARIE**
Foto: Florin Biolan

6 **LIA MANȚOC**
Foto: Florin Biolan

7 **HELMUT STÜRMER**

8 **VIRGINIA ITTA MARCU**
Foto: Mihai Moiceanu

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676